

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año IV. Núm. 8
2º Semestre 1998

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



ACTAS DEL XXXII CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS

PERSPECTIVAS DE CONSERVACION Y
MANTENIMIENTO DE LAS FORMAS TRADICIONALES
DEL FLAMENCO EN EL SIGLO XXI

MANUEL RÍOS RUIZ • ALFREDO ARREBOLA • TERESA MARTINEZ DE LA PEÑA • JOSE
LUIS NAVARRO • MERCEDES GARCIA PLATA • JOSE CENIZO JIMENEZ • JUAN
VERGILLOS GOMEZ • LUIS LOPEZ RUIZ • MANUEL LOPEZ RODRIGUEZ • RICARDO
RODRIGUEZ COSANO • EUGENIO COBO • DONN E. POHREN

FRANCISCO FERNANDEZ GARCIA-FIGUERAS

40 AÑOS DE LA CATEDRA: UNA TAREA CONSTANTE EN PRO DEL FLAMENCO

ANTONIO MURCIANO

POESIA: VILLANCICO DE LUIS ROSALES EN SU PRIMERA NAVIDAD CELESTE

HOMENAJE A PILAR LOPEZ

PAGINAS DE INFORMACIÓN



1958

1998



REVISTA DE FLAMENCOLOGIA

Año IV. Núm. 8 - 2º. Semestre 1998

SUMARIO

EDITORIAL: LAS ACTAS DEL XXXII CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS.....	3
HACIA UNA UNIVERSALIDAD MUSICOSENSITIVA DEL FLAMENCO Manuel Ríos Ruiz	5
FLAMENCO TRADICIONAL: UNA FORMA DE IDENTIDAD CULTURAL DE ANDALUCIA Alfredo Arrebola	15
EL BAILE FLAMENCO CONTEMPORANEO Y SU PROYECCION FUTURA Teresa Martínez de la Peña	25
LOS BAILES DEL SACROMONTE GRANADINO José Luis Navarro	37
PAPEL Y FUNCION DE LA GRABACION DISCOGRAFICA EN LA CONSERVACION Y MANTENIMIENTO DE LAS FORMAS TRADICIONALES DEL FLAMENCO Mercedes García Plata	49
FLAMENCO TRADICIONAL, FLAMENCO ETERNO José Cenizo Jiménez	51
FLAMENCO EN EL SIGLO XXI: EL MANTENIMIENTO Y CONSERVACION DE LA LIRICA FLAMENCA Juan Vergillos Gómez	53
LA TRIVIALIZACION DEL CANTE Luis López Ruiz	57
NI EN LA SIESTA NI EN LA VIOLENCIA Manuel López Rodríguez	61
PROPUESTA PARA LA CREACION DE UN CONSEJO ASESOR Ricardo Rodríguez Cosano	63
UNA LABOR HEROICA DE 40 AÑOS Eugenio Cobo	65
UN PROYECTO DIGNO DE DON QUIJOTE Donn E. Pohren	67
40 AÑOS DE LA CATEDRA: UNA TAREA CONSTANTE EN PRO DEL FLAMENCO Francisco Fernández García-Figueras	69
POESIA: VILLANCICO DE LUIS ROSALES EN SU PRIMERA NAVIDAD CELESTE Antonio Murciano	77
PAGINAS DE INFORMACIÓN	79



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA de la Universidad de Cádiz.

Director: JUAN DE LA PLATA

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

Manuel Naranjo Loreto

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín)

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - D.P. 11080

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ y

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Prohibida la reproducción de cualquier trabajo, publicado en esta revista, sin permiso
expreso de su autor y de la Dirección de la misma.*



EDITORIAL

ACTAS DEL XXXII CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS

La Cátedra de Flamencología ha conmemorado en 1998 sus 40 años de vida, con una serie de importantes actividades que han constituido todo un éxito. En el programa de celebraciones, una muestra de carteles y folletos de la labor de la institución jerezana a lo largo de estas cuatro últimas décadas; una magnífica exposición de pintura flamenca de la ex bailaora Luisa Triana y el Primer Salón Internacional de Fotografía Flamenca, que ha sido una iniciativa que ha contado con la más amplia participación, colgándose un centenar de excelentes trabajos; además de un brillante homenaje rendido a la célebre bailaora Pilar López y de las extraordinarias lecciones magistrales de la propia Pilar López, la cantaora María Vargas y el guitarrista Paco Cepero. De todo ello, hacemos un resumen en nuestras páginas de información, en este mismo número.

Pero, el meollo de toda esta conmemoración fundacional, lo más importante, tal vez, ha sido el XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos, que la Cátedra de Flamencología quiso centrar en el inquietante tema de cuales puedan ser las "Perspectivas de conservación y mantenimiento de las formas tradicionales del flamenco de cara al siglo XXI", cuyas conferencias, ponencias y comunicaciones, leídas durante la celebración del curso, los días 1 al 5 de diciembre, forman las actas que integran en su mayor parte este octavo número de la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA.

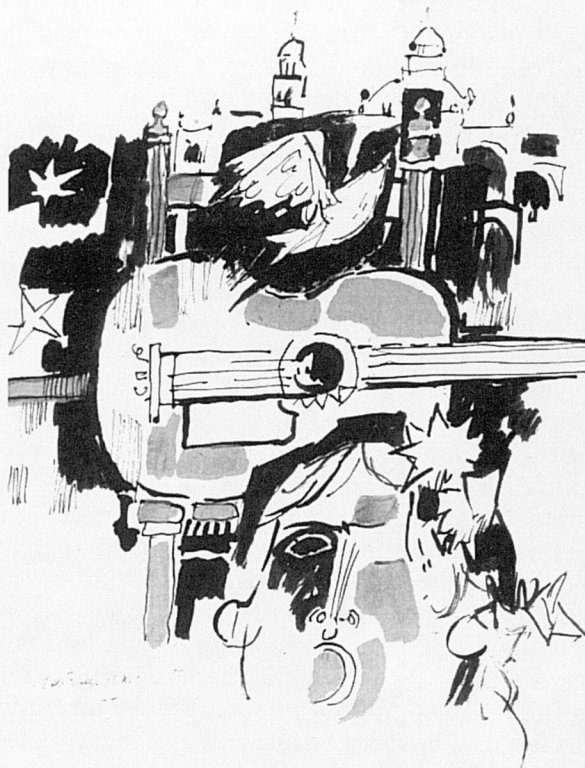
Desde estas líneas, la Cátedra de Flamencología quiere agradecer a conferenciantes, ponentes y comunicantes, su entusiasta participación en tan señalado evento cultural, en el que de forma casi unánime los estudiosos se han decantado por la conservación, a ultranza, de tales formas tradicionales, con la natural evolución que el paso del tiempo vaya marcando y prestando atención, siempre, a cuanto de creatividad personal pueda tener el fenómeno flamenco, que es un arte vivo que no puede, ni debe, anquilosarse ni momificarse, en ningún modo. Conservar y mantener, por tanto, las viejas formas, heredadas de nuestros antepasados; pero sin dejar de tener abierta, por ello, una ventana a lo imprevisto del genio creador, que será el que marque el futuro del flamenco, en el siglo XXI.

Este Curso de Estudios ha sido posible, gracias también a la importante colaboración del Centro Andaluz de Flamenco, la Fundación Provincial de Cultura, el Ayuntamiento de Jerez, González Byass, Caja San Fernando, Consejo Regulador de los Vinos de Jerez y la Fundación Cruzcampo, a cuyas instituciones hacemos llegar, desde aquí, la inmensa gratitud de la Cátedra de Flamencología.



CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA
XXXII CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS

PERSPECTIVAS DE CONSERVACIÓN Y
MANTENIMIENTO DE LAS FORMAS
TRADICIONALES DEL FLAMENCO DE
CARA AL SIGLO XXI



JEREZ. DEL 1 AL 5 DE DICIEMBRE DE 1998
CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

Programa del XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos, celebrado en Jerez de la Frontera, entre los días 1 al 5 de Diciembre de 1998, organizado por la Cátedra de Flamencología, al cumplir su XL Aniversario fundacional, junto a otros actos conmemorativos de dicha efemérides.



CONFERENCIA

HACIA UNA UNIVERSALIDAD MUSICOSENSITIVA DEL FLAMENCO

MANUEL RÍOS RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.

Lo escribió Auden, el gran poeta inglés: "Un arte verbal como la poesía es reflexivo: desemboca en el pensamiento. Pero la música es inmediata: sigue realizándose". (1)

Y el flamenco, por encima de todo lo demás que es, es música, y por ello seguirá realizándose en su inmediatez sonora como lo ha venido haciendo desde que irrumpió en las tierras andaluzas, no se sabe bien cuantos siglos hace desde entonces.

De ahí que como toda música, la flamenca sea una fuente en permanente manar. Preguntarnos si tiene futuro, ahora que se acerca un nuevo siglo, es obvio. Preguntarnos como evolucionará su actual configuración, es lógico. Pero enseguida hay que tener en cuenta una máxima acerca de toda música: poco importan las notas en música, lo que cuenta son las sensaciones producidas por ellas.

Y en el caso del flamenco hemos llegado a la conclusión de que promueve sensitivamente unas fuertes emociones, no solamente en los entendidos o cabales, sino en un público mucho más amplio, que responde a la sugerencia de toda música con entidad.

¿Y esto qué quiere decir?

Pues, sencillamente, que si todo arte tiende a reflejar la naturaleza, ya sea pintura, o literatura cómica o dramática, ¿qué intenta imitar la música? Se nos antoja que la música lo que desea no es imitar, lo que se propone toda buena música es algo así como adivinar la forma con que el mundo cambia con el tiempo.

Sí, parece una metáfora, pero es la realidad. Entre todas las bellas artes, la música es quien más se renueva. Lo hace continuamente en cada género, no solamente en la creatividad compositora, sino también en la utilización de los instrumentos.

No puede extrañarnos, por lo tanto, que el flamenco evolucione. Entre otras cosas, porque lo viene haciendo desde su germinación, de lo contrario no se habría constituido en un arte, en una música autóctona, que no folklórica, que ofrece una serie de variantes estilísticas asombrosa, con unos valores armoniosos y sonoros tan requintados, que además de conquistar voluntades día a día, es un tesoro de donde creadores de otros ámbitos toman giros y vibratos. Después de estas premisas, quizás elementales, pero



que juzgamos necesarias recordar para afrontar el tema que nos hemos propuesto desarrollar, hay que detenerse en otra cuestión ineludible. Nos la ha advertido un maestro hace pocos meses: cuando se acercaba el siglo que termina, el siglo XX, todo el mundo hablaba de él como del siglo del futuro, donde se darían los mayores adelantos en todos los órdenes y las grandes sorpresas de toda índole. Incluso en su transcurso, hace cincuenta años, se hablaba del año dos mil como algo que estaba muy lejos y que igualmente nos traería novedades importantes. Sin embargo, actualmente, a dos años de la llegada del año dos mil, somos incapaces de echarle imaginación al porvenir, y hasta se ha celebrado un congreso de premios nobeles, para preguntarse si se cumplirá en él un ciclo de progreso, porque hasta existe quien duda que al cabo de sus cien años superviva este planeta o mantenga las condiciones de vida que ofrece. Parece que a estas alturas de la historia, ya nada puede admirarnos, pese a los constantes adelantos de la ciencia. Y es que posiblemente estemos bien curados de espantos, como suele decirse.

Pero también puede pasar lo que cree Julián Marias que sucede, que no se piensa en el siglo XXI como el espacio histórico en que van a vivir casi todos los hombres actuales. Añadiendo: "Resulta que la imaginación se apoya en la memoria, individual y colectiva, personal e histórica. Y estamos en un momento de alarmante carencia de las dos. La historia es la gran olvidada, la gran desconocida, a pesar de que se la ha indagado mejor que nunca, de que hay excelentes historiadores en muchos lugares. Se sabe lo pasado, lo que ha sido el mundo pretérito; mejor dicho, se podría saber, si se quisiera.

Pero ha sobrevenido la gran manipulación de la historia y esto dificulta la imaginación". (2)

Bien, pues lo mismo que según el filósofo ha pasado con la historia en general, ocurre con la historia del flamenco. Miembros de la nómina de flamencólogos e investigadores que le han salido al flamenco en los últimos cincuenta años, en determinados casos han manipulado su historia. Desde decir algunos de los tenidos por los más autorizados, que el flamenco no fue espectáculo público hasta la mitad del siglo XIX, como determinar sin datos concretos quien creó tal o cual cante.

¿Por qué ha ocurrido tamaño desafuero?

Sencillamente por arrogancia en ciertos ejemplos, por falta de formación flamenca en otros, y principalmente por la osadía de una serie de aficionados que han querido ir más allá de sus facultades dilucidadoras ante un fenómeno musical tan complejo. Y es que al flamenco, a la música flamenca le ha faltado la colaboración de la musicología. Salvo muy contadas excepciones, los musicólogos no se han atrevido, por las razones que sean, a escuchar una música que solamente pueden interpretar personas muy determinadas, sobre todo en lo que concierne al cante.

Mientras tanto, los flamencólogos – no tenemos más remedio que llamarnos así- nos hemos esforzado en echarle literatura y poesía, en glosar un arte que nos enamora, defendiendo sus valores emocionales, incluso queriendo justificarlo sociológicamente, hasta que los sociólogos han llegado a interesarse por el tema, y también escribiendo las biografías de los intérpretes, las



anécdotas a que dieron lugar, las características literarias y temáticas de las coplas, incluso la etimología del lenguaje flamenco o los orígenes de los apodos de los artistas y los detalles de sus escenarios históricos, etcétera. Pero no se ha estudiado la evolución de los estilos de una manera, digamos, técnica, ni se ha investigado a fondo los cambios de la gustativa de la afición, que habría que estimar de gran influencia en la citada evolución.

Mas proseguir refiriéndonos al ayer, nos desviaría demasiado del tema central que hoy nos ocupa. No obstante, era necesario hacer algunas precisiones al respecto, para situarnos en el presente, señalando unos factores que tanto han tenido que ver con la estimación de una música que responde a una entidad racial y al talante humano propio de una tierra, donde por tradición se fueron asumiendo músicas dispares siglo tras siglo. Y dicho esto, convengamos en que el flamenco nunca fue más rico en tendencias que en este fin de siglo. Tenía que ser así, aunque sólo fuera por acumulación de aportaciones. Por ejemplo, si nos asomamos al estado actual del baile, en este siglo se ha empezado a bailar por siguiroiya, por taranto, por martinete, sin dejar por ello de bailar por tangos, alegrías o soleares, que eran los bailes que se configuraron definitivamente en el siglo XIX. Otra cosa es que a una buena parte de los aficionados les guste estos bailes más antiguos, bailados como se bailaban en los cafés cantantes y en los tablaos, y que a otros, que forman un apartado más numeroso, les encante y se inclinen por los nuevos presupuestos coreográficos de las versiones últimas. Es una cuestión, que requeriría un tratamiento aparte. Y como del baile podíamos decir de la guitarra. Todos cuantos escriben de flamenco están de acuerdo en que la guitarra es lo más evolucionado del género, tanto en acompañamiento como en su presentación de instrumento solista, con la puntualización de que muchos de sus intérpretes son compositores, y además, con la particularidad que el intérprete más famoso de todos los tiempos, a medida internacional, es un guitarrista: Paco de Lucía. (3)

Y debemos hacer una observación en tomo al proceder de los concertistas de guitarra flamenca, es curioso que tras el empeño que pusieron los guitarristas en conseguir que se le prestara atención a la guitarra por sí sola, de un tiempo a esta parte, en sus actuaciones sólo tocan dos o tres temas en solitario, pues inmediatamente se rodean de un grupo de música y hasta de una voz cantaora. Y la verdad es que así, casi todos suenan lo mismo. El solista ha creado un grupo musical, distinto al clásico cuadro flamenco de los tablaos, y esta modalidad representativa e interpretativa del flamenco ha creado seguimiento, formándose conjuntos instrumentales que tienen un camino abierto hacia el futuro, partiendo de los actuales en ejercicio como Cañadú o Los Activos.

En cuanto al cante, existe un gran número de cantaores que siguen fieles a la discografía de los primeros cincuenta años del siglo, un legado cuya principal significación es que supone la salvaguarda para siempre de lo que estimamos estilísticamente legítimo, debiéndose reconocer que fue producto de una evolución de enorme trascendencia, como no se ha dado en los últimos tiempos ni por asomo.



Ante esta aplastante realidad, ante ese tesoro discográfico, que ahora se reedita sin sucesión de continuidad, utilizando los medios más modernos de la tecnología, los intentos de evolución en el cante son mínimos, hasta el punto de que lo que siempre fue más fácil, creativamente hablando, los fandangos personales, podríamos sumar solamente a lo largo de las últimas décadas tres o cuatro ejemplos con entidad original. El hecho de que algún que otro cantaor de renombre, guste a ratos interpretar una siguiroiya a su manera como suele decirse, tal es el caso de Enrique Morente, no tiene gran incidencia. Y hay que apuntar la influencia de Camarón en jóvenes cantaores, pero esto es lógico, y anteriormente ocurrió, que se sepa, con Chacón, Manuel Torre, La Niña de los Peines, Marchena, Caracol y tantos otros artífices con acentuada personalidad y sonido limpio e impactante. Donde sí se denota una evolución es en el tratamiento de los estilos festeros. Desde las cantiñas a la rumba, las versiones diferenciadas han aparecido. No es cuestión aquí y ahora de enumerarlas, porque sería muy prolijo, pero sí recordar algunas características. Verbigracia: mientras que las alegrías se ralentizan en las primeras letras, tirando incluso a canción melódica, las bulerías se romancean o se acansionan en demasía, sin olvidar que se canta mucha canción por bulerías. (4).

Esto no es nuevo, como a simple vista puede parecer, pues ahí están los ejemplos de la Niña de los Peines o Antonio El Chaqueta, pero actualmente la canción por bulerías bulle a la orden del día. Después están los conjuntos pseudoflámencos y los solistas que configuran lo que se ha dado en llamar flamenco/fusión. Estos grupos datan desde los últimos años cuarenta, no hay que olvidar al trío Los Gaditanos, con Chiquetete, Flores y Molina. A los cabales nos asusta que la gente considere que el flamenco es lo que los grupos de hoy interpretan. Tal vez sea así en gran parte del público que los aplaude y los mantiene, que es un público ciertamente masivo, predominando en él la juventud, pero a fuerza de ser sinceros, no vemos claro que constituyan un peligro patente, es sencillamente un movimiento lógico, una tendencia de la música flamenca en relación con otras músicas modernas, que admiten la interpretación en grupo, porque así lucen y transmiten sensaciones anímicas muy fuertes en los jóvenes, que desean participar en esa música bullanguera y propicia al baile estentóreo, como en otros géneros.

Pero lo que es fijo en este moderno giro de la música flamenca, es que pese a su mezcla con otras músicas, siempre sobresale lo flamenco en la consabida fusión, y deja percibir el son de tango, de bulería o de rumba, porque realmente este flamenco nuevo, como también se le llama, formalmente no ha traído ningún nuevo estilo, lo que hace es nutrirse de los existentes, rebajando sus dificultades interpretativas. Y hay quien cree, que este flamenco/fusión le viene bien al flamenco fetén, porque buena parte de ese público que lo sostiene, al final termina aficionándose al flamenco clásico.

Bueno, después de contemplar el estado actual de las cuestión, miremos el futuro. Es imposible pensar que el flamenco clásico se diluya. Dícese en algunos comentarios que la desaparición de los núcleos humanos y las condiciones de vida en los que el flamenco se originó, puede ocasionar que su



continuidad no se produzca. A nuestro parecer no será así, para ello tendría que suceder algo muy extraño socialmente en Andalucía. Se está diciendo lo mismo desde hace años y no pasa. Tenemos un ejemplo claro de que están equivocados los que lo piensan. El ejemplo está en Jerez. Se dirá que bien, pero que Jerez es aparte. Sea como sea, hoy en Jerez, cuando ya las familias gitanas viven desperdigadas en distintas barriadas y sus miembros no se dedican ni a los trabajos campesinos, ni a forjar hierro, sino que se ocupan de los más diversos oficios y profesiones, siguen dando al mundo artistas flamencos con la misma intensidad que en el siglo XIX.

Y es que la música flamenca es algo que determinadas personas, gachés y gitanos o gitanos y gachés, tanto monta, monta tanto, llevan ingénita. Y una gran parte de esas personas se profesionalizan. Y en buena parte, lo mismo que de Jerez, se puede decir de cualquier otra ciudad andaluza, con la añadidura de la cada día mayor aportación artística de Extremadura, Madrid, Levante y Cataluña. El porcentaje de artistas flamencos irá en aumento en el siglo XXI, porque la demanda de espectáculos flamencos será progresiva, lo mismo dentro que fuera de nuestras fronteras.

A consecuencia de esta demanda que ya es una realidad, pero que se acrecentará año a año, pues sencillamente ocurrirá que el tratamiento del flamenco a nivel de representación, se someterá a muy distintas fórmulas teatrales. Y en ello se acertará o se fracasará, como ha ocurrido en el devenir del género, pero como el flamenco es ante todo, repetimos, música, responderá a la inmediatez, no se detendrá en barras, como vulgarmente se dice, y se expresará con sus cualidades artísticas y anímicas incluso cuando se sujete a una partitura.

Ya lo ha hecho así en determinadas etapas a lo largo de su historia y muchas veces, y sin embargo, no por ello ha dejado de prevalecer su entidad de música singular, porque en todo momento y circunstancia interpretativa soporta la improvisación del buen intérprete. Mientras que esto no se pierda, no se rebajará la importancia y originalidad del flamenco, su valor de música impar, única, lejos de toda semejanza.

Y seguidamente, quizás se imponga una divagación, antes de comentar otros aspectos de cara al futuro de la música flamenca, para poder después afrontarlos desde premisas justas. Es cierto que en los últimos años se han revelado e impuesto giros un tanto estraños en el flamenco, experimentalismos de toda índole. Así, en el baile, la expresión corporal y la mezcla de danzas clásicas o pasajes de la escuela bolera, se han acentuado, y hasta se han adaptado los movimientos flamencos a otras músicas, pero tampoco son nuevas estas secuencias, recordemos que Vicente Escudero bailó al son de dos motores.

Y lo que es más importante: de estos ensayos al final queda lo que es realmente válido y no estorba al estilo e incluso lo enriquece. Quizás sean más peligrosas las exageraciones, los alardes físicos y los braceos y zapateados estrambóticos que también abundan en nuestros días. Mas en contrapartida surgen artistas jóvenes, como Eva La Yerbabuena o Antonio El Pipa, por citar dos nombres en candelero, que sin olvidar en ningún instante lo que



se considera tradicional, le sacan partido grácil y enjundioso a lo evolutivo con formas positivas.

Entiendo, pues, que una vez mirado el panorama, en el que en primer lugar se encuentra un público que crece a diario, pero que es sumamente heterogéneo, existiendo dentro del total una gran parte de aficionados que comparten sus gustos entre lo tradicional y lo experimental, lo que se deduce de cara al futuro son varios aspectos: conforme pase el tiempo todo aficionado flamenco asistirá con mayor asiduidad a espectáculos del género, atenderá con mayor atención a la información que le prestan al respecto los medios informativos y también sucederá lo mismo con la discografía, tanto con la antigua que, repetimos, se está reeditando y finalmente se someterá toda ella a los últimos soportes técnicos, como con la que se vaya produciendo conforme aparezcan nuevos artifices.

O sea, la afición al flamenco no solamente aumentará en las próximas décadas, sino que se irá constituyendo en una afición mucho más documentada y por ello mucho más exigente, en buena parte de ella, ya sea frente a lo que consideramos tradicional, como ante lo que se nos ofrece como innovación. Y con otra particularidad que ya se aprecia: casi las mismas personas que llenaron días pasados el Teatro de La Zarzuela, para escuchar a José Mercé, lo llenaron para escuchar a Enrique Morente. Lo cual quiere decir, ni más ni menos, que se está creando una afición con una gustativa más abierta a las distintas tendencias flamencas.

Y si nos detenemos en analizar el porvenir de los estilos en sus formas más clásicas: los cantes por tonás y martinets, las saetas, las distintas siguiрийas, las soleares varias, puede asegurarse que no desaparecerán ni muchísimo menos. Primeramente porque la discografía los ha fijado para la infinitud, y desde luego, ganarán en valoración por parte de los aficionados y por la crítica, por dos razones: una, porque tanto los aficionados como los intérpretes irán adquiriendo en torno a ellos una conciencia mucho más profunda de cuanto significan como bases primigenias de una música que crece en vertientes, pero que no puede olvidar sus raíces sonoras, y otra, porque aunque esos estilos básicos no se interpreten en los espectáculos con la intensidad que se ha venido haciendo en la etapa de revaloración -etapa en la que se han cantado incluso muchísimo más que en la época de los cafés cantantes-, estos cantes seguirán siendo los que le den importancia a un cantaor, por eso en las grabaciones y en actuaciones de mayor relieve y compromiso, el cantaor que se precie de serlo en toda su dimensión tendrá que demostrar, como antes y ahora, su conocimiento de ellos.

Otro aspecto del flamenco de cara al futuro, que se presenta con cierta entidad, es el del instrumentalismo. El añadir distintos instrumentos a la guitarra para acompañar el cante y el baile, no es nada nuevo. Para dejar esto bien sentado, sólo basta señalar que grandes bailaores y bailaoras han interpretado desde finales del siglo XIX coreografías flamencas con el acompañamiento de toda una orquesta. O también se puede reconocer que genios del cante, como Caracol o Marchena, han cantado con piano y violines. Lo que pone de manifiesto que también en la música flamenca nada hay nuevo bajo el sol.



Lo que pasa es que a partir de los grupos que aparecieron en los años sesenta, se ha creado una nueva forma de representación e interpretación de los estilos flamencos festeros. Y en este punto quiero recordar lo que apuntaba ya hace años en otra serie de actos teóricos. Es lo siguiente, que como aseguró Bacon, el tiempo, cada tiempo, es determinante y un especial creador, lo mismo que valorador del pasado. Y el tiempo del flamenco que llamamos tradicional o básico, transcurrió entre los siglos XVIII y XIX. En él, con respecto al flamenco, se cumplió la sentencia filosófica que dice: "El tiempo puede tener un parto difícil pero no aborta nunca". El arte flamenco, ya lo dijimos entonces, hubo de ser un parto difícil de su tiempo, pero desde nuestra perspectiva fue un parto feliz o, al menos, dramáticamente hermoso para un pueblo. Y su concepción y su manifestación se sigue admirando por elementos de una sociedad completamente transformada. (5)

Por lo tanto, que instrumentos de la música culta y de la música popular se sumen ahora a la interpretación del flamenco, está claro que responde a la concepción interpretativa que las nuevas generaciones tienen de la música en general. Y si esta orquestación se aplica con sentido, fidelidad a los estilos y, sobre todo, en la medida justa o necesaria, sin abusar de alardes rítmicos exagerados, especialmente en los instrumentos de percusión, no tienen por qué estorbar, sino todo lo contrario, enriquecer el género. Por ello, posiblemente en los próximos años, estas formas se irán depurando y quedarán establecidas en lo verdaderamente positivo que pueden aportar.

Y aunque ya sabemos, porque no los ha dicho el poeta, que el futuro no pertenece a nadie, por lo que en cada día de mañana puede ocurrir lo impensable, no por ello hay que dejar de intuir que cuando un arte como la música flamenca se extiende progresivamente por la tierra, no se puede desconfiar de su permanencia y sí confiar en su afianzamiento.

Hay quien piensa que el flamenco se acaba. Y no es así. El flamenco se perpetúa. Lo está haciendo desde distintos prismas y enfoques. Desde la ortodoxia y desde la vanguardia experimentalista. Por eso el cante rancio de El Agujetas triunfa lo mismo en Madrid que en Tokio, y el anarquista Canales es aplaudido con la misma fuerza en Sevilla que en París. Y por lo mismo, la flauta flamenquísima de Juan Parrilla arranca un ole tan espontáneo en Barcelona como en Nueva York.

Qué queremos decir con estos ejemplos, pues que por paradójico que resulte, todos los extremos del flamenco, el sonío más primitivo o el detalle musical más depurado, si responden al espíritu estético y sentimental del flamenco, es asumido por los receptores como muestra legítima de una música en la que lo telúrico y ancestral siempre emerge sobre cualquier otro giro.

De hecho, en las fusiones del flamenco con el jazz, el pop o el rock y rap, el flamenco siempre prevalece, como antaño prevaleció al fusionarse con la farfuga, el garrotín, el punto cubano, la vidalita, la milonga, la ranchera o la guajira, debido a que sus sonos se han configurado desde unas entonaciones muy antiguas, provenientes de una mezcla de culturas musicales, que la creatividad de la gente andaluza y la dedicación de los más remotos profesio-



nales ha elevado artísticamente hasta un nivel que ha merecido el reconocimiento universal.

Sí, reconocimiento universal. Algo que determinados artistas y periodistas creen que es cosa reciente. No, el reconocimiento universal del flamenco data ya de dos centenares de años. Esta documentado este hecho de sobra. Lo que ocurre que actualmente la expansión del flamenco por el mundo es, como apuntábamos al principio de esta conversación, verdaderamente amplia y cada vez lo será más. Abbie Hoffman, filósofo alemán coetáneo, cree que el futuro es ahora, que nosotros somos el futuro (6). Y quizás esté en lo cierto, que ya estemos viviendo en el futuro. Si trasladamos esta sensación al terreno del flamenco, tal vez el futuro del arte de nuestros amores y cuitas lo tengamos delante. Se mantiene la tradición y a la par se revelan los giros evolutivos, lo mismo que ha sucedido desde antaño, cuando Curro Dulce aflamencaba la guajira a finales del siglo XIX, Manuel Lobato, conocido como El Loli, hacía lo mismo con la farruca, o Manuel Torre definía a la saeta flamenca desgajada de las salmodias recitativas de la Semana de Pasión, incluso hacía un cante muy jondo de los campanilleros, y más tarde Marchena creaba la colombiana y Caracol le infería toda la jondura que le caracterizaba a una composición original de músicos cultos, que dio en llamarse zambra.

Ahora los experimentalismos son más audaces y por ello muchos fracasan o se alejan tanto de lo flamenco que no tenemos por qué considerarlos, pero lo que principalmente se acentúa son los tratamientos aligerados de los compases festeros, desde las cantiñas a la rumba, pasando por los tangos y las bulerías. En este campo se ha llegado posiblemente al punto más álgido. E igualmente en el aflamencamiento de baladas y canciones melódicas, que se ha acrecentado últimamente. Ir más allá será empeño muy difícil. Estamos, pues, en una situación estancada. Pudiéndose comprobar que lo moderno no ha desplazado a lo tradicional.

A la vista de esta realidad, no caben temores de cara al futuro. La tradición del flamenco persistirá como ha persistido la ópera, por señalar un género de élite. La música flamenca se llegará a considerar en esa distinguida dimensión artística. Fuera de su época de configuración y de las circunstancias que la rodearon, solamente una nueva concepción de su contenido, es la razón lógica de contemplarla. La prueba está en que se reclama, de una manera contundente, que se imparta en los conservatorios y de hecho ya es así en algunos, lo mismo que se extienden dentro y fuera de España las academias de baile, algunas de ellas en la Universidad, como en Granada, y se organizan cursos internacionales, de los que fue pionera la Cátedra de Flamencología, y para más abundancia del academicismo en torno a lo flamenco, se empieza a hacerse realidad el sueño de Tomás Pavón, que deseaba dar clase de cante. Y en Jerez, siempre en vanguardia pese a ser cuna de la tradición, la Peña Tío José de Paula lo hace efectivo, primero con El Sordera de maestro y ahora con José Vargas El Mono. Una iniciativa que ya veréis como se hace costumbre en el próximo siglo.

Pero por encima de todo hay algo que descuelga y que es un síntoma importantísimo para confiar en una continuidad del flamenco tradicional. Se



trata de que existe una convicción muy generalizada entre los artistas de todo género, y muy especialmente entre los auténticos creadores de las bellas artes. Y esa certeza profundamente asumida, es que el flamenco es un arte tan fundamentado en sensaciones espirituales y humanas, y tiene tantísimo poder de sugestión, que ante su variedad y grandeza estética, tras sorprender a quien con sensibilidad propicia a su música lo percibe, le cautiva de forma rotunda. Quien se aficiona al flamenco, sea de cualquier paralelo o meridiano, nunca decae en su entusiasmo, pasando del descubrimiento a la apasionada admiración. Existe a medida universal una sensitiva apreciación del flamenco. Lo cual supone no solamente que su vigencia estará ligada a la evolución o la fusión con otras músicas, sino que siempre perdurará bien latente la necesidad de conocer y analizar sus orígenes y sus estilos básicos.

Y esta cuestión es clave en el futuro devenir del flamenco en todas sus formas de expresión. Confiamos en que así sea, porque frente a la teoría que se está gestando acerca de que a la juventud no le interesa el flamenco en sus estilos tradicionales, venimos comprobando cómo jóvenes de todas partes y de todas las razas, acuden a un recital de El Agujeta o de El Güito, aunque también disfruten con las canciones aflamencadas de Navajita Platea. Es lógico de que así sea, puesto que la juventud de este fin de centuria, es enormemente propensa a conocer todas las músicas y, en gran proporción, no se contenta con ser sentidora de un sólo intérprete o clase de música, sino que se interesa por un ámbito musical amplio y lo más enriquecido posible. No olvidemos la sentencia filosófica que nos advierte de un hecho que a veces no tenemos presente, que la iniciativa de la juventud vale tanto como la experiencia de los viejos.

Y si asumimos tamaña reflexión, lo que sí irá aportando próximamente la juventud con relación al flamenco, con indudable constancia, serán nuevas formas de expresión. El flamenco se irá integrando en otras artes y puede que aparezca en un acto sacramental o en una película cinematográfica de tema interplanetario. De hecho, ya un director de teatro ha declarado que determinado pasaje de una obra clásica, no podría tener mejor declamación que la del canto flamenco, por lo dramático y telúrico de su contenido. O sea, que el "sonío" flamenco, ya sea trágico o festero, tiene un porvenir incalculable dentro del mundo del espectáculo.

También hay que tener en cuenta que el flamenco está abocado a posibles nuevas formas de representación. Algo que puede ir más allá que la actual fórmula de cantaor y tocaor, o cantaor y grupo instrumental, sino que se fusionen todas estas maneras tradicionales de puestas en escena, con las coreografías de los cuerpos de baile, por ejemplo, a la manera de los grandes espectáculos musicales. Y lo que podríamos considerar un ensayo de esta última forma teatral, es el espectáculo «Flamenco directo», estrenado en el Teatro Madrid, el mes pasado -Noviembre-, por el Nuevo Ballet Español, con música del grupo Cañadú, conjunto de instrumentos y voces que permanece sin sucesión de continuidad en el escenario a la par que los bailaores y bailaoras.

En definitiva, el flamenco es un arte abierto al futuro. No puede desaparecer porque sus valores artísticos cada día, repetimos, son más reconocidos. Y



aunque de sus esencias se desprendan interpretaciones heterodoxas, experimentalismos musicales de diversa índole, no por ello se perderán sus más tradicionales formas. En una época en la que todas las artes viven una transvanguardia, no puede ser de otra manera. Lo mismo que en las letras, el teatro y la pintura, actualmente conviven todos los ismos, en el flamenco ocurre que pueden convivir la tradición y la modernidad.

Hace setenta y dos años, don Manuel de Falla organizó el Concurso de Granada, porque creía, pese a la existencia de Manuel Torre, don Antonio Chacón, Mojama, Cayetano Muriel, La Niña de los Peines, Ramón Montoya, La Macarrona y El Estampío, entre otros genios del flamenco, que el flamenco fetén se hallaba en peligro de extinción. Y estaba equivocado (7). No pensemos nosotros hoy igual que el inmortal músico andaluz, porque si miramos a nuestro alrededor, hay ahora mismo una baraja de artífices jóvenes verdaderamente importante, muchos de ellos pertenecientes a dinastías cantaoras legendarias, raleas flamencas que proseguirán dando figuras al arte que llevan en la sangre y en la memoria.

Estamos convencidos, además, de que los estilos tradicionales del flamenco irán adquiriendo cada vez mayor valoración con el paso del tiempo. Lo mismo que hoy evocamos a Chacón, a El Torre o a Sabicas, también los evocarán los cabales del año dos mil noventa. Incluso a lo mejor para entonces, figuran en las enciclopedias universales de la música, junto a los grandes creadores de las más famosas sinfonías, porque ellos, como posiblemente los jazzistas William Billy Arnold o Louis Armstrong, habrán alcanzado el lugar que les corresponde en la historia de la música. Una música autóctona de la entidad del flamenco, no puede perder sus bases. Siempre aparecerá quien las ponga de relieve y quien mantenga su vigencia. Hay realidades que no tienen vuelta de hoja. El flamenco tradicional permanecerá vivo entre una minoría de aficionados e intérpretes, como siempre. Pero, eso sí, cada día más valorado culturalmente. Quizás porque la cultura es una forma de la memoria, y el flamenco ya es memoria de un país. Y tal vez del mundo entero.

NOTAS

- (1) Citado por Aaron Coplan, en *Music and Imagination*, London, 1952.
- (2) Julián Marías: *El siglo XXI como porvenir*. ABC. Madrid, 27-8-1998.
- (3) Manuel Ríos Ruiz: *Ayer y hoy del cante flamenco*. Editorial Istmo. Madrid, 1998.
- (4) Obra citada.
- (5) Iden.
- (6) Citado por J. L. Marcos: *Pueblos y gentes*. Madrid, 1980.
- (7) J. Blas Vega y M. Ríos Ruiz: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Editorial Cinterco. Madrid, 1988.



PONENCIA

FLAMENCO TRADICIONAL: UNA FORMA DE IDENTIDAD CULTURAL DE ANDALUCÍA

ALFREDO ARREBOLA

AULA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Es un hecho constatado que la Junta de Andalucía, desde sus años de autonomía, viene trabajando para mejorar la imagen de Andalucía como pueblo. Pero también es cierto que los libros de texto siguen refiriéndose a Andalucía no como una realidad política y social, sino como algo romántico que está al sur de España donde convive en plena armonía flamenco, toros y diversión. Los que nos sentimos realmente andaluces estamos ya hartos que se nos identifique con un determinado folclore, que siempre se presenta como un pobre valor artístico, con el cual tendríamos que contentarnos y sentirnos satisfechos: "La tierra de Frascuelo y de María Santísima", como decía el sevillano Antonio Machado. Y sabemos, por otra parte, que la Junta tiene una consejería de Educación que permite que Andalucía no reciba el trato que se merece en los colegios andaluces. Habla la voz de la experiencia, vivida durante muchos años como Docente y Cantaor Flamenco. Y hace sólo unos días, la prensa publicaba a bombo y platillo que "...El Rey alienta al Legado Andalusi a crear y mantener la simbiosis cultural que iluminó y nutrió a la Europa occidental". Para llevar a cabo tal proyecto, se ha creado el foro "NUEVO SIGLO", cuyo Presidente es Don Francisco Ayala, Premio Príncipe de Asturias, quien aseguró que "el sentimiento de inferioridad cultural que existe en Andalucía está totalmente injustificado, puesto que no sólo es equiparable, sino superior al de otras Comunidades". cfr. Diario MALAGA. COSTA DEL SOL, 10 y 11 Octubre 98. Esta, y otras muchas razones, le dan el sentido a mi trabajo: Demostrar que el flamenco tradicional, el auténtico y ortodoxo forma parte del acervo cultural del pueblo andaluz y es, además, signo inequívoco de la identidad cultural de Andalucía. Gracias, pues, a mi buen amigo don Juan de la Plata, infatigable luchador del contenido cultural y artístico del Arte Flamenco desde su Cátedra de Flamencología, por invitarme al XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos, celebrado -¡como no!- en la ciudad del Cante, del Vino y de los Toros: JEREZ DE LA FRONTERA.

El flamenco es un fenómeno cultural. Esta ha sido una de mis mayores satisfacciones en mis años de investigación flamenca. Y estoy totalmente convencido, y como intérprete lo quiero hacer aquí, aunque ya lo tengan



asumido los Señores asistentes a este XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos. Pues bien, el término "cultura" procede del verbo latino "Cólere", que en su forma supina nos da "cultum", cuyo sentido etimológico y semántico no es otro que cultivar, labrar, cuidar... Ahora bien, "la Cultura" puede concebirse tanto en forma activa como en forma pasiva. Por tal motivo, la palabra "cultura", sin hacer mayores matizaciones, puede expresar un conjunto de ideas y de sentimientos en el individuo, adquiridos por la educación y por el estudio (sentido activo de la Cultura), o bien se toma como conjunto de ideas o sentimientos emanados de una colectividad como consecuencia del devenir histórico.

Según Oswald Spengler, filósofo alemán (1880-1936), son las culturas y no los pueblos, ni los hombres, los protagonistas de la Historia. Es lógica la actitud del filósofo, porque la conclusión de la obra de Spengler ("La decadencia de Occidente", 1918) es que toda cultura pasa a través de la vida por un ciclo que va de la juventud a la madurez, de ésta a la edad proveya, y de ella a la muerte. Esta concepción histórico-filosófica del término "cultura" del filósofo alemán tiene perfecta concordancia con el concepto de "Cultura Andaluza".

¿Por qué el Flamenco es un fenómeno cultural? Porque a través de Cante, Baile y Toque -trilogía del Arte Flamenco- no sólo se reconoce a Andalucía en el mundo, sino incluso también al espíritu en general del pueblo andaluz, aunque a veces -decía Francisco de la Brecha- lo sea a través de prismas esperpénticos; y esto se da, evidentemente, cuando de nuestro propio arte hacemos para la exportación mercancía adulterada. Pero resulta indudable que el Arte Flamenco tiene tal arraigo en el pueblo que no debe tomarse a hipérbole la afirmación de que constituye UN MODO DE SER o, por lo menos, UN MODO DE SENTIR, profundamente enraizado en el alma andaluza. Comprenderán, pues, qué grave responsabilidad cae sobre mí al hacer ver el concepto de "Cultura Andaluza" a través del Arte Flamenco. Y lo es por su propia naturaleza, aunque los orígenes del flamenco se pierdan en la nebulosa del pasado... Y es cierto también que el "fenómeno flamenco" está vivo entre nosotros, que constituye una de nuestras más expresivas y rotundas señas de identidad; y de esto se ha inferido que la Junta de Andalucía, consciente de la importancia y trascendencia de este signo cultural, entienda que el Flamenco ha de ser objeto de una atención preferente para que, sin desmayar en la investigación, nos dé respuesta a tantas incógnitas que le rodean, quede preservado, extendido y potenciado por derecho propio como corresponde a una de las gemas preciadas de nuestra cultura popular. Y no debemos olvidar, bajo ningún concepto, como verdaderos y auténticos andaluces, que sobre la privilegiada artesanía andaluza se amasaron unos bailes y unos cantes en cuya composición lo andaluz autóctono, lo arábigo-andaluz, lo judío y lo gitano entraron en la proporción más importante. Es, por tanto, el flamenco una amalgama de distintas culturas que han ido pasando por Andalucía.

Esta expresión cultural andaluza se ha realizado, primero, por su folklore, en este caso "folklore andaluz", representado por su carácter popular y mul-



tiforme en su composición. Se caracteriza por una ausencia de paternidad y constituye, sobre todo y como patentizó el inglés Ambrose Merton cuando creó el término, por ser lección y doctrina, enseñanza de una ciencia, acaso la ciencia de la vida y de las costumbres de las gentes / pueblo / raza / nación...

El flamenco, por el contrario, no es popular en su creación, sino obra concreta y específica de artistas muy determinados. Y, por fortuna, no es una ciencia; no es esa ciencia a la que alguien ha pretendido llegar buscando ese absurdo apelativo de la Flamencología.

El flamenco es "per se et in se" ARTE, que está dentro del acervo cultural del pueblo andaluz. Es, por tanto, el segundo fundamento de esa cultura milenaria y autóctona que desde siempre ha tenido Andalucía, y ha ido más allá de sus propias fronteras, es decir, se ha universalizado.

Alguien dejó escrito, y en este caso -me parece- con rigurosa exactitud, al referirse a la aportación decisiva del pueblo gitano-andaluz al flamenco en general y al Cante en particular, que el Flamenco "viene del primer llanto", haciendo mención a los cantos de aquellos individuos de aquella etnia que, justamente al principio o, por lo menos, al principio que nos es conocido históricamente, cantaron coplas de aflicción y de sojuzgada sumisión característica de las minorías marginadas y perseguidas. Sin embargo, creemos que el fundamento metafísico del Cante no es otro que el problema psicovivencial del hombre: Arte y Razón, con la música natural por medio, se unen, se hacen una misma realidad psicoantropológica.

Es indudable, volvemos a repetirlo, que antes de la llegada de los gitanos en el siglo XV, debieron existir en Andalucía modos y formas musicales autóctonas que posteriormente pudieron fundirse con los estilos gitanos, y aquello y éstos a la vez influidos con la música de Al-Andalus, derivada de las formas griegas y persas que tuvieron su entrada en la España musulmana, con la venida de aquel legendario bagdadí Zyryab, músico privilegiado, laudista insigne y noble poeta.

El flamenco es "una queja resignada" que ya dijera un poeta anónimo andaluz, lo que constituye un auténtico tratado de "sabiduría popular" y, por tanto, el flamenco entra en el área de "Ciencia popular", es decir, el Folklore. Por tal motivo, el flamenco nunca será un canto coral. Es el canto, el Cante, del hombre en su entera soledad, inicialmente, abrazado a la guitarra; cantando "sus" penas y alegrías. Por desgracia, siempre más penas que alegrías: proceso natural de la existencia humana. Y porque así se le ha presentado la vida:

EL CAMINO DE LA VIA (vida)
REGANDO VOY CON MI LLANTO;
SON TAN GRANDES MIS QUEBRANTOS
QUE TENGO LA FE PERDIDA (perdida)
Y EL MUNDO ME CAUSA ESPANTO,

que nos recuerda la maravillosa malagueña de Trinidad Navarro Carrillo "LA TRINI".

Por tanto, si la cultura no es solamente lo creado o transpormado, sino también el acto propio de la creación o transformación, es claro y evidente



que muchos artistas flamencos han contribuido al proceso cultural andaluz, y lo hicieron siempre en una actitud combativa, incansable; motivados en una alta misión que tenían que cumplir.

Esto no fue más que la noble posición frente a las críticas debeladoras que desde Eugenio Noel hasta nuestros días aportaron el desprecio todo de su infinita ignorancia de esta manifestación artística: Cante, Baile y Toque. El último paladín ha sido, sin la menor duda, Antonio Mairena, que supo luchar contra todo y contra todos, y mantenerse hasta el fin de su vida firme en sus convicciones que tenía, en opinión de Francisco de la Brecha (Paco Vallecillo), la genuinidad y la pureza del Cante como metas impostergables. Por tal motivo, cuando un pueblo alcanza el grado de maduración e identificación en su cultura, siente una necesidad vital, inaplazable, el impulso de ser "él mismo". Porque un pueblo es, en tanto se siente identificado con unos valores culturales propios, auténticos, genuinos y originales, según los cuales se ha ido tallando su imagen en el fluir del tiempo. Siempre se ha dicho que un pueblo sin conciencia cultural es un pueblo sin fisonomía, sin definición, sin pulso, es decir, UNA MULTITUD ORGANIZADA.

El pueblo andaluz está perfectamente definido en su trayectoria artística y cultural, y una de sus formas expresivas está, exactamente, en el Arte Flamenco, el que el pueblo ha recogido y ha procurado mantener, aunque sea en minorías, ya que las tendencias modernas no definen claramente la esencia cultural de este pueblo andaluz. En estos momentos en que nuestros pueblos y regiones aspiran a "ser ellos mismos", sin detrimento del patrimonio común nacional, antes bien, reforzando y vigorizando el sentimiento único de Patria, me parece que es saludable exaltar y encomiar todos los valores locales y regionales, con vistas a una adecuada definición de nuestro ser regional andaluz.

Ante estas breves reflexiones, como Cantaor y Flamencófilo, me acuerdo con relativa frecuencia de las palabras del eximio poeta Federico García Lorca, quien, hablando de Manuel Torre (Manuel Soto Loreto "NIÑO DE JEREZ", 1878-1933) afirmaba que él era "... el hombre de mayor cultura en la sangre que había conocido". Y, sin embargo, sabemos que Manuel Torre, un gitano de porte faraónico, apasionado y violento, no sabía leer ni escribir. Y es que "Cultura" no es sinónimo de "Título" expedido por una universidad. Mi larga vida artística me ha llevado a comprender debidamente que la "Universidad de la vida" da al hombre plena sabiduría: saber encalar bien las calles, tomarse una copa de vino, darse bien la mano... etc. todas estas "cosillas" es "Cultura". Este pueblo andaluz, sin grandes esfuerzos, lo ha demostrado plenamente. Posiblemente, en razón de esto, creara sus cantes/cantos que manifiestan la "vivencia" de un pueblo sumido en el más profundo olvido: es la triste historia de nuestra Andalucía.

Pero no olviden, estimados asistentes, que Cultura es también sinónimo de instrucción, ilustración, sabiduría resultante de haber cultivado los conocimientos humanos. Ahora bien, si nos fijamos en la trayectoria histórica del pueblo andaluz, podríamos comprobar que todos los campos artísticos, culturales, políticos y religiosos han tenido sus más dignos representantes, y



todos están perfectamente reflejados en ese "Libro de sabiduría" que no es otro sino la Copla flamenca. Su número es ilimitado. Digamos, siquiera, algunas:

No preguntes por saber
que el tiempo te lo dirá,
que no hay cosa más bonita
que saber sin preguntar.

Cada vez que considero
que me tengo que morir,
tiro una manta al suelo
y me "jarto" de dormir.

No tiene sabiduría
el que no encuentra consuelo
pues hasta el pájaro más triste
cuando canta, mira al cielo.

La noche del aguacero
dime donde te metiste
que no te mojaste el pelo.

No me quiero ni acordar
yo vi a mi mare morir
y no me quiero ni acordar,
fue tan grande mi sentir
que en vez de echarme a llorar
rompió mi llanto en reir.

Soledad no es estar solo.
Soledad es quererte yo a ti
y que tu quieras a otro.

Sin ánimo de hacer comentarios más extensivos, hay que manifestar que el flamenco, en rango cultural, no es música popular, sino sublimación de ésta. Se trata de una "creación" por parte del intérprete, y en ella radica, exactamente, la grandeza del Cante objetivada dentro de la razón inmanente del Cantaor. Con esta base, puede decirse que el cante flamenco es una "música recreada" por el Cantaor (no debo hacer, en este sentido, diferencia entre el "profesional" y el "simple aficionado") que, sin saber el porqué, "se echa p'alante" y crea formas musicales. Esta ha sido la trayectoria de célebres cantaores, músicos natos, cuyos nombres nos guarda la historia flamenca: Silverio, El Mellizo, Chacón, Juan Breva, Mercedes la Serneta, entre otros. Y en este mismo sentido se encuentra el pensamiento del guitarrista Manolo Sanlúcar, el cual afirma: "...El flamenco, desde su carácter primario o expresión nata, es como el Rey Midas que convierte en oro (en arte flamen-



co) todo lo que toca, pues siendo como es, un sentimiento en esencia, se hermana con todo lo que lo conmueva. El flamenco tradicional es un arte con algunos esquemas sorprendentes para la cultura occidental. Sólo en el flamenco se produce el fenómeno musical de que la tonalidad y el ritmo establecen el género".

Por tal razón, el flamenco -hablo con la máxima devoción, respeto y humildad- marca nuestra manera de ser y hacer (*modus essendi et operandi*), y marca también nuestras diferencias, aquellas precisamente que nos identifican. Nuestro cante flamenco es, por tanto, un fenómeno cultural del pueblo andaluz. Lo que me impulsa a manifestar, en el campo estrictamente del Cante, que me agradaría penetrar en el alma andaluza (título de muchas obras poéticas, entre otras la de José Sánchez Rodríguez, 1875-1940), adentrarme en ella, meterme dentro, muy dentro de ella, como si fuera un nuevo Jonás. Andalucía -cfr. "Andalucía y su Cante", Madrid, 1962, de García Durán Muñoz- es un poco, como sus toros bravos, la víctima propiciatoria de esas malas capeas, donde le han dañado y zaherido todos esos señoritos presumidos de jaque, que salieron a torearla, o mejor aún, a capearla en el inmenso ruedo de Europa desde Víctor Hugo hasta Próspero de Mérimée o el don Jorgito de la famosa "Biblia en España", es la crucificada de las agencias de turismo y de una necia literatura decadentista. Y eso no es Andalucía. Algo parecido se viene notando en las formas modernas de interpretar el flamenco. Nunca ha sido éste algo que se pueda vender fácilmente. Esa actitud no proyecta la línea de diferenciación cultural; Andalucía es bastante más profunda.

Para juzgar a Andalucía, comprendamos que no se la puede juzgar con la irreverencia con que los niños juzgan, a veces, a los mayores, y que los pueblos jóvenes juzgan a Andalucía, sin darse cuenta que por su rumbo, por su gracia y salero, es el pueblo más viejo de todo el Mediterráneo, es decir del mundo entero. Porque antes que esa Roma antipática de abogadillos hubiese soñado con un Imperio, existía ya el ALMA ANDALUZA, perfectamente definida en su folklore y cultura. Y existía hasta tal punto que sólo cuando "lo andaluz" se infunde en "lo romano" es cuando tiene realmente resonancia universal el "Ave Caesar Imperator, morituri te salutant", con que la plebe saludaría a los sevillanísimos Teodosio o Trajano. Ahí está ya presente la Cultura Andaluza.

El flamenco, forma expresiva de nuestros pueblos, es por naturaleza y tradición vehículo directo del bagaje cultural que tiene y conserva el pueblo andaluz. Lo que atraía a don Manuel de Falla o a don Mauricio Ohana es, aparte de su valor intrínseco, el aire antiguo y sabor primitivo y arcaico. No por eso, su abundancia de ecos tradicionales, el flamenco es una forma arcaizante y estereotipada de música. Pues ni siquiera el Cante, por su historia y proyección, pudiera ser considerado como el más antiguo e innato en el hombre andaluz. Precisamente ahí radica su valor intrínseco de Arte y Música. Porque en semejantes términos podría hablarse de los tradicionales estilos arquitectónicos Dórico, Jónico y Corintio: concebidos siempre como modelos in aeternum.



Hay pueblos que se hicieron su propia historia en lucha contra el destino o el azar, como es el caso de Licurgo en Esparta o Solón en Atenas. En cambio, el andaluz sólo debe su historia al paisaje, a la capacidad de absorción de enamoramiento del campo y ambiente sobre quien llega hasta él. Porque el andaluz no se hizo su historia, se la impusieron los extranjeros. La historia de Andalucía es una historia padecida, pero a los que ellos logran dar inspiración trastocando en triunfo la peripecia de la invasión. Esto queda bien patente en las descripciones que ya nos legaron los poetas latinos Marcial, Juvenal, Columela, etc., quienes nos suministraron las primeras noticias de las famosas "Puellae Gaditanae". La historia nos confirma que su arte -prefiguración del flamenco- atrajo a Roma entera, que significaba el mundo occidental conocido. Aquellas "Niñas gaditanas", con sus cantes y bailes, vencieron a la invicta ciudad capitolina. Pienso que en la mente de cualquier ciudadano de cultura media está claro y patente que este fenómeno ha sido único en la historia de la humanidad. Posiblemente por especial forma, el andaluz, como el hebreo, se juzga aparte entre los pueblos porque Dios le prometió una tierra de delicias, según nos dejó dicho don José Ortega y Gasset en "Teoría de Andalucía", Madrid, 1927.

No se debe olvidar, estimados Señores, que la cultura de un pueblo se manifiesta por sus modos o maneras de ser; así lo confirma la "Historia de la Civilización". No debe ocultarse, por tanto, que el SER ANDALUZ está íntimamente vinculado a su folklóre: Cante, Baile, Guitarra, Toros, Pintura... y tantas otras manifestaciones artísticoculturales que ha sabido digerir su genio creativo. No es extraño, pues, oír que los Cantaores tienen "alma de artista", es decir, "alma de flamenco", que no es lo mismo. Creo que un cantaor cualquiera es, antes que artista, un flamenco. ¿Por qué? Porque su filosofía, su concepto de la vida, de la trascendente -hasta "lo intrascendente"-, su sentido para anteponer lo positivo a lo negativo en cada situación, su capacidad para disfrutar el momento preciso, revelan ineludiblemente su acendrada idiosincracia flamenco-cultural. Los cantaores, así lo ha visto siempre mi experiencia, sienten antes que pensar. Esta concepción es de capital importancia en la historia flamenca: antes o debajo de su formas artísticas están la manera de ser y el concepto vital de una estética. Ya nos lo dejó dicho Lucio Anneo Séneca: "... La clave de la Filosofía es la Ética, y su planteamiento no puede hacerse más que a través de la estética". En este sentido, es claro el pensamiento del flamencólogo José Luque Navajas, al describir la personalidad del Cojo de Málaga (Joaquín José Vargas Soto, 1880-1940), quien afirma: "... Es el tratamiento que da uno a las alegrías, y a las penas, a la adversidad o a lo desconocido lo que nos hace flamencos, no el saber cantar mejor o peor, o bailar, o tocar."

Estas concepciones estéticas con proyección en la Ética las encontramos en las diversas formas de nuestro "Flamenco Tradicional". Lo que me lleva a convencerme -tiempo ha- de que el Flamenco es un "fenómeno cultural" y que jamás tocará fin, como algunos lo han deseado y presagiado. Las formas modernas del flamenco pasarán, como pasa y muere la ola que va deshaciendo la espuma de los mares. El flamenco tradicional, nunca. Está siempre en



el "alma óntica" de Andalucía. El hecho histórico es contundente y pleno de sabiduría que ha llegado a engendrar una "quasi Philosophia": modo de ser y obrar de un pueblo, el andaluz. Por ello, jamás temblaré al afirmar que las "nuevas formas flamencas" -heterodoxas totalmente- no borrarán el cliché artístico y cultural que el ARTE FLAMENCO ha generado por su propia naturaleza.

Dijo el poeta: "EL CANTE ES UN TORO NEGRO / QUE ALGUNA VEZ PUEDE MATARTE". Sin comentarios: se trata de una verdad apodíctica en la historia flamenca, basada en la experiencia de los cantaores. No sé si hago bien, pero me gustaría hacer una pregunta a los Señores asistentes al XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos en Jerez de la Frontera. ¿Cual sería -pregunto- la "razón última/metafísica" por la que el Arte Flamenco debe ser considerado "fenómeno cultural", uno más. dentro del amplio abanico que posee esta tierra del Sur? Porque no nos engañemos, cuando "el Cantaor sabe expresarle al pueblo lo que éste no puede decir, es, precisamente, cuando se produce la magia del flamenco, cuando las vivencias, el alma y "lo jondo" del artista se evidencian, y ponen de manifiesto que no puede haber nada que pueda vulnerar tanta firmeza y rotundidad, como afirmó el flamencólogo José Baena Romero en Diario Málaga. Costa del Sol, pág. 19, 17/X/1997. Y para confirmar esta idea, podríamos servirnos del poeta romántico Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), quien merece un puesto de honor en la historia flamenca sólo por su magistral descripción de la "Feria de Sevilla", donde oyó y vió cantar a un grupo de ¿gitanos?, cuyos ecos plañideros condujeron al poeta la bella asociación con la melancólica salmodia bíblica "Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus", Psalmus 36 (= Junto a los ríos de Babilonia allí nos sentamos y lloramos...). Y sobre este pasaje, Ricardo Molina comenta que "evocando en las figuras solemnes y patéticas de los gitanos cantaores las hieráticas y conmovedoras figuras de los judíos que se quejaban "por salmos" en el desierto", cfr. "Obra Flamenca", pág. 71, Ed. Demófilo, Madrid, 1977. No es, pues, extraño, que una inmensa mayoría de nuestros poetas hayan visto que el Arte Flamenco es una auténtica y compleja manifestación cultural; más aún: para algunos significó una vida dedicada al cante a través del verso, como le sucedió a Manuel Machado (1874-1947). Se sabe que cuando le preguntaron por él, respondió sin la menor duda: "...Lo más importante de mi vida".

No hay duda, pues, en sostener que el flamenco es un "fenómeno cultural", ya que constituye, sin la menor duda, una trilogía de valores estéticos y éticoculturales por la sabiduría de su mensaje multiforme, por la vivencia y expresividad que manifiesta cualquier cantaor y, finalmente, porque es capaz de crear un ideal y una filosofía ética que comporta el summum de beatitud, convirtiéndose éste en un medio de purificación moral, es decir, una catarsis griega.

Todo esto lo afirmo con plena y total libertad y conocimiento de causa, después de llevar más de treinta años dedicados en esta noble y bella profesión. Me siento totalmente lleno de ella y, por supuesto, feliz. Lo que me permite proclamar a los cuatro vientos que yo conozco el mundo flamenco



por dentro y por fuera, como acostumbra afirmar mi viejo y fiel amigo don Luis Caballero Polo, Cantaor y Escritor. Y por este mismo camino anda el exquisito y magistral intérprete de la guitarra MANOLO SANLUCAR, el cual nos ha dejado dicho lo siguiente: "... Yo pienso que el flamenco está en la mente y que el medio, como es el caso de la guitarra, ha contribuido de una manera especial a la formación de los géneros, pero el flamenco es incluso más que la Guitarra y el Cante -y el Baile, habría que añadir-, es una comprensión de una sensación y una cultura que tiene sus características y que éstas se han reflejado de la manera que la conocemos, pero una persona que sea capaz de entender estas características y a la vez saber tocar, por ejemplo el chelo, esa persona garantizo que sabrá plasmar flamenco con el chelo", cfr. Revista EL OLIVO, num. 48, pág. 16 / Octubre de 1997.

Así pues, conocida y expuesta la trayectoria del Arte Flamenco y de sus valores culturales y morales en sus diferentes formas, no me queda más remedio que manifestar públicamente en la sede de la Cátedra de Flamencología de Jerez -ya lo he hecho en otras muchas ocasiones- mi repulsa y malestar por las llamadas "formas nuevas del flamenco" -algunas merecen respeto, es cierto- que se vienen realizando; fenómeno, por otra parte, no actual, sino histórico, aunque también es verdad que estas corrientes no son más que "efímeras músicas" que pronto pasarán. Ya se viene observando un cierto rechazo y vuelta hacia "lo tradicional", que es lo que, a la postre, define el "Ser andaluz".

Quisiera, finalmente, hacer un llamamiento a las instituciones gubernamentales y privadas para que comprendan, ayuden y acepten lo que llamamos "Cultura del Flamenco", ya que nos da la impresión que están ahí a regañadientes fomentando y favoreciendo sólo algunas cosas: La Cultura debe ocupar un puesto preeminente en la Política. Pienso que aquí nos quieren europeizar y desnaturalizarnos, y todo eso es un problema para nuestro siempre amado Arte Flamenco. El Arte Flamenco -Cante, Baile y Toque- el "tradicional" es la luz más clara para determinar la "identidad cultural" de Andalucía. Muchas gracias, por vuestra respetuosa y admirada atención.



Un momento del acto inaugural de la Muestra de Carteles y Programas de las actividades más sobresalientes de la Cátedra de Flamencología, realizadas en sus primeros cuarenta años de vida.
Foto Esteban



PONENCIA

EL BAILE FLAMENCO CONTEMPORÁNEO Y SU PROYECCIÓN FUTURA

TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.

Hacer una historia del baile flamenco contemporáneo es uno de los trabajos más complejos que se me han planteado. Si bien, tengo la ventaja de haberlo visto todo, estar presente y atenta a cualquier innovación, la inmensa mayoría de formas que aparecen en la actualidad, muchas de ellas opuestas al flamenco tradicional en el que me formé, supone un esfuerzo enorme por comprenderlas. Creo que esto mismo les sucederá a todos los de mi generación que sigan implicados en el baile.

Y es que, lo que está sucediendo hoy no es propiamente una evolución, palabra muy utilizada por los nuevos artífices del flamenco.

EVOLUCIÓN es una palabra que implica una transformación lenta y natural de acuerdo con el tiempo en que se vive.

De hecho, si se atiende a la historia, el flamenco ha estado evolucionando continuamente pero al paso, no al galope, y lo ha hecho desde dentro, tomando formas extrañas que asimila, transforma y las convierte en otra pieza más del acerbo flamenco, enriqueciéndole. Por ejemplo, los ritmos que llegan de Sudamérica y el Caribe a mediados de este siglo, la Rumba y las Guajiras, y tantos otros que pasan inmediatamente y sin reparos por parte del flamenco cabal, a formar parte de la familia, lo mismo en el toque y cante que en el baile.

En el año 1940 Vicente Escudero introduce el baile de la Seguiriya. En este caso el cante y la guitarra eran ya una vieja realidad flamenca. La Seguiriya servirá desde este momento como expresión del drama teatral. Pilar López baila por primera vez los Caracoles, sobre compás básico de Alegrías, cambiando tonos y acento, crea un baile único impregnado de esa solera flamenco-madrileña, simbiosis perfecta que nadie ha podido superar. Rosario mete en baile al Taranto siendo a partir de ella, uno de los estilos más bailados, danza protagonista del flamenco moderno. Antonio es el artífice del baile por Martinete. Es decir que el flamenco en ningún momento se ha estancado.

Dice Antonio Canales en la revista «Andalucía en el Mundo» número 27, nada menos que en portada «No, al flamenco de museo».



Creo sinceramente que en esta aseveración tan rotunda, no hay ninguna reticencia pero sí, cierta confusión o desinformación.

En el flamenco como en todas las artes, hay ciclos que se repiten invariablemente. Primero, el esplendor de una disciplina motivada por la obra de un gran artista, un genio creador. Sigue un período intermedio más o menos brillante donde va tomando cuerpo la nueva forma y por último, inevitablemente surge la imitación por artistas mediocres. Es el período más bajo porque la imitación arrasa al arte, lo acartona, lo empobrece, y así queda latente durante más o menos tiempo hasta que surge otro genio creador.

Es a esos momentos bajos a los que supongo se refiere Antonio Canales.

Porque el flamenco tiene una cantera de artistas que no pasan de moda porque son geniales. Ahí quedan los zapateados de Carmen Amaya frescos y jugosos que se han visto en un espectáculo hace pocas semanas. Tenemos «El Sombrero de Tres Picos» en la versión de Antonio que se repone constantemente. Tenemos la concepción del baile de Antonio Gades y Mario Maya como modelos de lo actual. Teníamos al Farruco, que a fines del siglo XX es el artista más admirado y considerado por su flamenco puro, antiguo, cabal. Y sobre todo tenemos el arte de los bailaores y bailaoras viejos a los cuales - tengo certeza de ello- van los jóvenes bailaores a preguntarles y sacarle sus pasos.

Así pues, el flamenco tradicional no está enmohecido, podría seguir triunfando si no fuera porque hoy el artista joven le arrincona deliberadamente para crear en libertad.

DÉCADA DE LOS OCHENTA

La década de los ochenta evidentemente es una época que recoge por un lado el final de una etapa anterior, la cual en su tiempo supuso una ruptura de formas pero ya es clásica. Y a la vez esta década alumbra el nacimiento de un nuevo estilo.

Siguiendo leyes universales de transición, el estilo que sale siempre es arte caduco, gastado, envejecido, con atonía creativa, mientras que la nueva tendencia irrumpe con gran vitalidad.

Pero el flamenco es pura contradicción, pasa de leyes seculares, de encasillamientos formales, es anacrónico e imprevisible y así, de lo que se supone baile caduco, en esta década salen los ballets flamencos extraordinarios que pasarán a la historia como pilares básicos del flamenco teatral. Son: Medea y Los Tarantos.

A su vez, el nuevo flamenco no entra de la mano de ese creador superdotado al que antes aludí sino que avanza con paso vacilante en obras cortas, ensayos, flamenco experimental, chispazos momentáneos que no vuelven a repetirse. Aparece sin gran artificio, en muchos casos sobre escenografía elemental.

Sin embargo lo más insólito es que ambas tendencias se conjugan, no se oponen, y a veces bailan juntas en una misma obra donde se traba y compagina la acción de ambas.



Por eso, en ciertos momentos, no en la totalidad de la década, más que de transición se puede hablar de una mixtura de formas, un apoyo de lo viejo a lo nuevo y viceversa.

FLAMENCO TRADICIONAL EN LOS AÑOS OCHENTA

Uno de los aspectos que desde hace años inquieta al teórico flamenco y al aficionado, es comprobar como insensiblemente va desapareciendo el flamenco tradicional que a fin de cuentas es la raíz, la savia que nutre a formas más evolucionadas.

Durante años se han hecho esfuerzos por conservarlo a través de festivales, concursos, fiestas locales como la de la Bulería en Jerez y otros eventos, donde el bailar flamenco no es necesariamente bailarín, ni profesional, sino gentes que reservan su arte en privado, que mantienen formas añejas, que bailan a voluntad sin que nadie les dirija, en una palabra, que bailan cuando se lo pide en cuerpo.

Pues bien, los años ochenta muestran los últimos coletazos de este flamenco insólito. Cada año de esta década «La Cumbre Flamenca» ha ido mostrando esas reliquias. «Zambra flamenca del Sacromonte» con bailes seculares de «cueva» que rezuman el aire de viejas danzas españolas. «De Lavapiés a Santa Ana» donde los Pelaos, muy acostumbrados al escenario y a pesar de ello, guardan la solera del baile primitivo. «Al son de la Bulería» ofrece la mejor versión de este estilo. Y dos profesionales a los cuales ni el escenario ni la fama les ha hecho mella. El Farruco, con su aire atemperado, gitano flamenco hasta la médula y Manuela Carrasco, violencia y tronío ensamblados en una figura que parece arrancada de un cuadro costumbrista.

Mientras el Alcalá Palace exhibía ese flamenco tradicional a punto de perderse, otros teatros acogían infinidad de obras flamencas teatrales en forma de Recital y Ballet. Es una década prodigiosa en este sentido. La actividad coreográfica flamenca va incrementando y será imparable. Hay días en que actúan simultáneamente tres espectáculos flamencos en Madrid con obras de muy distintas concepción.

Por una parte se reponen obras del repertorio clásico español comprometidas con el flamenco y en este sentido, el compositor más interpretado es Manuel de Falla cuya obra, rezumando aires gitanos, será siempre actual.

Pero si bien la música es clásica, en esta década la coreografía se renueva, se actualiza, y así la versión de «El Sombrero de Tres Picos» que presenta José Antonio en 1987, solo conserva de la tradición, el vestuario y escenografía que hizo Picasso en la primera versión.

El «Amor Brujo» también está presente bajo la dirección de Antonio que lo anuncia como «nueva versión».

George Bizet con su obra «Carmen» es otro compositor atemporal. Incomprendiblemente se le requiere en cualquier época. Su acento francés, con música creada para ópera es decir, altisonante, ampulosa, con aires marciales y personajes del tópico español: el torero, la cigarrera y bandoleros, no hacen mella en el nuevo sentir flamenco. Al contrario, la utilizan para romper



moldes y expresar filosofías avanzadas y así, en 1985 Goyo Montero hace una versión donde trastoca la intención primitiva con que fue creada de representar un simple cuadro costumbrista.

Goyo invierte los papeles y la presenta como revulsivo social y político de tiempos caducos. Todo ello expresado en una libertad coreográfica que podemos llamar moderna aunque no contemporánea. Presentó la obra en el Festival de Salzburgo en 1985 con música dirigida por Herbert von Karajan que le animó en todo momento.

Esto es el arranque, porque la nueva concepción de «Carmen» se repetirá hasta convertirse en un clásico del nuevo flamenco y así encontramos una réplica en la obra de Rafael Aguilar y más tarde en la de Salvador Távora, ya en la década de los noventa.

Dentro de la variedad coreográfica de esta década, como siempre, el tema gitano es uno de los más apetecidos. Esta vez Tomás Rodríguez Pantoja, en una serie de cuadros aislados que no pretenden ser ballet, nos va relatando su historia a través de palos flamencos que van desde el Martinete en la fragua hasta la Bulería festera.

Sin embargo la obra cumbre gitana del momento son Los Tarantos. Un ballet en toda la extensión de la palabra. En este caso y desde el punto de vista del arte, no importa tanto el argumento como el acierto de ponerle en escena. Felipe Sánchez se revela como inmejorable coreógrafo. Desarrolla el texto con equilibrio razonado mientras trata la acción del baile apasionadamente.

Divide el escenario en dos mitades, separadas por una línea imaginaria y en ambas baila de forma diferente: un estilo académico flamenco y otro intuitivo temperamental que incluso es interpretado por niños. Por otra parte, es un ballet dramático, tan apetecido en esta década y tan propiciado, que dejará huella en el flamenco moderno.

La fantasía creadora del momento y su inclinación hacia lo trágico llega al extremo de concebir ballet flamenco en obras de la tragedia griega como Medea de José Granero y Las Furias, una réplica de la anterior.

Sobre dicha creación ya hablé en otro momento. Ahora lo esencial en esa avanzadilla de lo nuevo, es señalar un punto donde coinciden los dos ballets mencionados. Se trata del acompañamiento musical. Ambos ballets utilizan para sus obras, composiciones inéditas creadas especialmente para cada uno de ellos. Manolo Sanlúcar sobre orquesta y guitarra crea una música sublime con todos los registros que requiere cada secuencia de la danza. A veces es desolación, otras ternuras y en otros pasajes vigorosa.

De la misma forma Paco de Lucía acompaña a Los Tarantos.

Durante los primeros años de la década hay una corriente soterrada de innovación a todos los niveles, en el teatro y en la acción personal de cada bailaor.

Hacia el año ochenta y cinco surge ya como forma reconocida y así lo presenta la Cumbre Flamenca que en el año ochenta y seis reserva una parte del espectáculo a «... los jóvenes flamencos que vienen empujando...», artistas que según el programa «estrovieron su herencia antigua en el arte experimental».



En el ámbito del ballet el nuevo estilo discurre paralelamente a la producción más o menos novedosa que acabo de tratar. Unos cuantos bailarines, directores, coreógrafos, compositores y escenógrafos, sienten agobio de viejas ataduras a nivel de arte y también administrativo.

Su actitud no puede ser personal como sucede con el bailaor porque el teatro tiene un mecanismo más complejo y así comienzan a reunirse en cooperativas, talleres privados, grupos experimentales, los cuales reforzándose mutuamente consiguen su objetivo: la renovación.

Es importante señalar que este movimiento progresista no es un hecho aislado, ni propiamente español, ni específico de la danza, sino que forma parte de una revolución cultural a nivel mundial que afecta a todas las ramas del arte, de las cuales el teatro va a influir notablemente en la concepción escenográfica del flamenco.

Yo diría que en los primeros balbuceos, más que afán de búsqueda hay necesidad de ruptura, anular el pasado, y así las primeras obras que salen en la primera fase llevan el sello de confrontación. Otra característica donde todos convergen es en la inclinación a representar temas abstractos, ideas filosóficas siempre inquietantes como «Tiempo, Amor y Muerte», idea metafísica que Mario Maya llevará a escena repetidamente.

«Retrato de mujer» es un ballet de Rafael Aguilar al que se califica de «viaje onírico hacia los abismos de nuestro inconscientes». No sé hasta que punto consigue expresar y transmitir esa idea pero desde luego, sobre el escenario se puede contemplar una escena de amor plena de desolación.

Sobre música de Xavier Montsalvatge, José Antonio crea el ballet «Laberinto» donde también lleva al escenario tres figuras simbólicas: el diablo burlón, la lujuria y el dolor. Sobre un paisaje irreal se desarrolla el baile lleno de dramatismo y tensión.

En cualquier caso, la actividad coreográfica se va a centrar en la obra de Federico García Lorca. La música de Manuel de Falla fue y será la más bailable, pero sus obras flamencas tienen un desenlace feliz cosa que no satisface al bailarín contemporáneo.

Lorca lleva la tragedia encima como premonición de una muerte cercana. Además, canta al gitano, se recrea en las cosas pequeñas de su tierra y cuenta la parte negra del costumbrismo andaluz en historias tremendas que son reales.

Su poesía es cálida y dramática, siempre envuelta en ese aire misterioso de Granada.

Desde que el cante y baile flamenco sube al teatro, Lorca formó parte del repertorio por arte y gracia de Encarnación López la «Argentinita». Los dos fueron juntos de la mano. Sus canciones populares en la voz de Encarna todavía resuenan en la actualidad y su obra literaria es repertorio mayoritario de fines de siglo.

Dentro del año ochenta y cinco se estrenan nada menos que dos de sus obras, «Homenaje a Federico» inspirado en Yerma con música de George Grump y «La Casada Infel» sobre música de Emilio de Diego. Ambas salieron del Ballet Español de Madrid, compañía que se creó por fusión de varias



cooperativas, en ese momento la dirección estaba a cargo de Goyo Montero que hizo las dos coreografías.

En 1986 Mario Maya crea el ballet «Amargo» siguiendo el texto de García Lorca el cual forma parte del espectáculo, se recita en fragmentos alternando con la danza. Vuelve a tratarlo en la forma que él llama «claves del pensamiento lorquiano»: «Tiempo, Amor y Muerte». La compañía es todo un acierto de Mario, pocos bailarines pero de acuerdo con la obra, la mayoría son gitanos, llenos de candor y naturalidad, más que teatro, en algunos momentos parecía estarse viviendo el Sacromonte.

TÉCNICA DE LA DANZA EN LOS AÑOS OCHENTA

La nueva forma de entender el flamenco, trae lógicamente un cambio en la técnica. Hay varios factores que influirán en ella, dos de los cuales son definitivos. Uno proviene directamente de esa inclinación hacia temas dramáticos y simbólicos que el flamenco tradicional no puede expresar.

El coreógrafo se sirve de zapateados y desplantes como apoyatura al drama pero al llegar al torso, brazos y rostro, no encuentra recursos en esta disciplina que expresen tragedia, porque en flamenco los brazos siempre fueron adorno festivo y la figura empaque, a veces con cierta chulería pero en ningún momento violencia. Y así sin darse cuenta, el nuevo coreógrafo amigo de lo abstracto, cae en el más puro realismo. La imitación natural del acto que quiere expresar, y lo hace, bien a través del teatro o de la nueva disciplina de Expresión Corporal.

El segundo factor viene directamente de América. Las también nuevas formas del Musical Americano producto de su revolución cultural, invaden el mundo llegando hasta el flamenco con bastantes años de retraso.

Esa postura de piernas abiertas, de gran belleza plástica, que utiliza Antonio Gades y repetirán todos los bailarines posteriores, la amplia extensión de brazos con manos abiertas y dedos tensos muy separados expresando súplica o rebeldía, son el prototipo de baile americano de los años sesenta, perfectamente expresado en el film *West Side Story*, que años más tarde recogerá el flamenco, primero en el ballet y más tarde pasarán al flamenco tradicional, incluso en aquellos bailaores que siempre habían guardado la forma primitiva.

Nuestro baile se agiliza, cobra movimiento con amplios desplazamientos por la escena, se extrovierte.

El joven bailar se encuentra bien en él porque es expresivo, lo mismo que el flamenco pero en distinta forma. Uno vierte su intimidad en poco espacio, el otro cuenta una historia despreocupadamente gesticulando por todo el espacio escénico y así, sin tener relación con la raíz, estos movimientos quedan ya como un clásico flamenco.

DECADA DE LOS NOVENTA

La cronología es solo un sistema artificial, un recurso necesario para situar la historia que debe entenderse con amplitud, sobre todo en el arte y así, el nuevo movimiento que surge en la década de los ochenta y tiene sus



raíces en la etapa anterior, sigue avanzando desmesuradamente a lo largo de los años noventa.

Esta década es aún más prolífica que la anterior en cuanto a producción de ballets y mas atrevida en todo lo que supone «acción de danza» y «puesta en escena». Digamos que es un peldaño mas del nuevo estilo que ya puede considerarse como flamenco contemporáneo.

Sería interminable mencionar toda la producción por eso, en lugar de hablar sobre obras concretas y creadores, voy a hacer una síntesis de todo lo que significa «última novedad».

FORMA TEATRAL

En cuanto a su forma teatral, la nueva década presenta un tipo de espectáculo que ni es Recital ni llega a ser Ballet propiamente dicho, atendiendo al significado que se dió a esta palabra desde su creación hasta hoy, la cual entrañaba gran complejidad técnica y artística. Las compañías eran estables lo cual aseguraba la calidad del espectáculo y el coreógrafo siempre era un maestro de larga experiencia.

En los años noventa hay plena libertad sobre esos puntos. En general, hoy las compañías se forman con un pequeño número de bailarines, a veces solo dos que son protagonistas y en otras no llegan a diez. Atendiendo a la nomenclatura tradicional, a este conjunto debería llamársele «Grupo».

Otro aspecto que choca es la precariedad escenográfica en obras que atienden por «Ballet», y asombra aún mas, la nueva inclinación a formar compañías eventuales que son pasajeras y efímeras.

Claro que da lo mismo el nombre y la duración de un espectáculo, lo importante es que se baile bien. Pero esta nueva forma tiene dos lecturas: por un lado el flamenco amplía sus posibilidades de expresión, atiende a mayor número de bailarines, les facilita la entrada en el teatro, única forma de manifestarse hoy día. Se brinda la posibilidad de llegar a ser solistas a buenos bailaores que antes arrastraban su arte por ventas y tabancos u ocupaban el último puesto de un elenco teatral del que nunca salían.

La segunda lectura muestra la parte negativa. La fiebre por el teatro o mejor dicho, por dirigir compañías flamenco-teatrales, lleva a bastantes figuras que ciertamente sobresalen en la danza, a crear la suya. Pero transformar un concepto en baile y hacer un montaje teatral, es muy difícil y así de estos directores noveles, a veces salen obras magníficas mientras que otras son mediocres e inmaduras.

Hoy siempre se va a un espectáculo flamenco con duda de lo que se va a encontrar, porque no hay referencias que lo avalen. y como un sarcasmo, cuando se deja de asistir a alguno, resulta que era una obra maestra, irremplazable, a la cual ho hay opción de ver porque la compañía se ha deshecho.

Por otra parte cambia el concepto de espectáculo integral flamenco. Va siendo costumbre que cuando se alza el telón o en intermedios, el espectador se encuentra con un grupo musical que le delita con una obra de jazz, un solo de violín o flauta clásico que nada tiene que ver con lo flamenco, lo andaluz ni siquiera español.



Cuando se presenta al comienzo, puede interpretarse -con benevolencia- como introducción al espectáculo, pero cuando el solo musical aparece intercalado entre el baile, no hay forma de encontrarle sentido si no es el de abreviar el tiempo de danza.

Esta consideraciones nos introducen en el tema de la música que alumbra al flamenco actual. Música que inspira al baile, motor del movimiento armónico, creadora de formas y estilos de danza.

LAS NUEVAS TENDENCIAS EN LA MÚSICA

El baile flamenco es propicio a recibir cualquier tendencia musical y fundirse con ella; el sistema es fácil, deja a un lado la melodía y se aferra al ritmo. Así lo hizo por los años cincuenta con la Rumba cubana y hoy lo repite con las nuevas tendencias.

Creo que fue Kiko Veneno el primero que introdujo el flamenco-fusión. A partir de entonces, por los años ochenta era frecuente ver en un espectáculo flamenco a un pequeño conjunto musical compuesto de flauta, violín y contrabajo que interpretaba su música. Era solo una audición porque cuando empezaba el baile la orquesta callaba y la bailaora era acompañada únicamente por guitarra.

Hoy el bailar se ha familiarizado con ese estilo y recíprocamente esa música se ha adaptado en cierto modo al baile, de forma que juntos pueden componer un espectáculo flamenco.

Sobre ello voy a hacer una breve consideración.

Cuando el baile se acompaña con guitarra la bailaora MANDA, cuando la música es orquestal, es ella quién se tiene que adaptar y necesariamente lo hace forzando la danza. Alarga un paso, prolonga una actitud o solamente bracea al compás de la melodía mientras los pies esperan el ritmo bailable. La danza se empobrece en cuanto a su integridad flamenca, y es que se baila sobre una música de ritmo libre cuya característica es la improvisación. Es un reto para el bailar que en todo momento debe ir ajustado a compás con pleno dominio sobre él.

De la nueva música la más apetecida por el baile es el «mestizaje», es decir, la fusión con el son cubano al que como dije antes, está acostumbrado.

Una de las novedades que trae la nueva música es la introducción del «cajón» como instrumento de percusión que sirve para reforzar el ritmo y realmente lo consigue porque es fuerte y sonoro. A veces incluso reproduce literalmente los sonidos que realiza el bailar en el zapateado de forma que podría entenderse como un zapateado «a dos».

Los cajones en cierto modo vienen a sustituir la función de las palmas, pero en forma mas rudimentaria porque éstas, además de señalar el ritmo básico, estan llenas de matización, tienen musicalidad, es un arte vivo que refleja la sensibilidad musical del que las toca. Nunca ahoga la acción del baile sino que le inducen y miman. Cuando se canta o se marca el zapateado, se hacen «sordas» para no incomodar. Es una lástima que vayan desapareciendo, se han perdido las palmas gaditanas que eran un prodigio de



musicalidad flamenca; todavía quedan las de Jerez, esa cantera de flamenco que inexplicablemente queda en pie.

TÉCNICA DE LA DANZA EN LOS AÑOS NOVENTA

Entre la música y la danza hay una relación directa y así las alteraciones de la primera, son reflejo de lo que va a suceder en la segunda, es decir, que el baile va a sufrir una profunda transformación.

En esta época la acción coreográfica, es decir: qué pasos, cuándo y dónde se utilizan, es de una versatilidad impresionante. Cada nuevo espectáculo trae alguna novedad caprichosa, bien sea de forma o estructura. Da la impresión que el coreógrafo pone sobre un damero una serie de pasos flamencos que mueve y coloca a voluntad, juega con ellos eludiendo la conexión indisoluble que tienen.

De ahí que en la década de los noventa no puede hablarse de creación en su sentido estricto sino de mezclas. No hay una disciplina específica que unifique. Todo lo más, puede hablarse de varias tendencias las cuales llevan el sello de la irregularidad.

EL CLÁSICO EN EL FLAMENCO

Desde la creación del Ballet Español ya comenzó a introducirse cierta forma clásica en su hacer. Posturas refinadas que tanto valoraba el teatro. Se estiraban las puntas, se levantaba la pierna en forma estudiada, se cuidaba la posición del cuerpo, erguido, y las evoluciones transcurrían con armonía de ballet, pero esto hace mucho tiempo que quedó asimilado.

Lo insólito es que a la sombra de un espectáculo flamenco se interprete un número totalmente clásico que nada tiene que ver con el tema. Yo diría que es una intromisión inadecuada porque violenta la obra. Hoy se pasa de un ritmo trepidante como es el flamenco a cadencias melódicas de adagio o prelude.

El bailar da un giro copernicano a su danza por ejemplo, ese andar flamenco de paso corto, airoso y entonado, firme sobre la suela de sus tacones, se vuelve etéreo sobre la media punta. Todo su cuerpo cambia.

Y es que hoy todos los flamencos, antes de serlo, se educan durante muchos años en la disciplina de Ballet Clásico -la mayor parte de primeros artistas de esta época han salido de la Escuela del Ballet Nacional-. El clásico es una disciplina universal y apasionante que para el bailarín-bailaor es otra forma necesaria de expresarse.

EVOLUCIÓN DEL FLAMENCO TRADICIONAL

En cuanto a lo que podríamos llamar impropriamente flamenco tradicional atendiendo a que procura serlo después de varias décadas en constante evolución, flamenco que se acompaña con guitarra y realiza un baile entero, en esta década evoluciona hacia una gran complejidad técnica y mayor celebridad. Todos los pasos de un baile antiguo cabrían en una secuencia de hoy.

A velocidad frenética no solo se sucede el baile sino que se repite insistentemente cada grupo tradicional, de forma que se ve cierre tras cierre y lo mismo en los desplantes. Se acabó el flamenco reposado, hay violencia, a



veces contenida y otras expresadas abiertamente. No hay lugar para la gracia que exige el sosiego y apostura. Solo hay tiempo de hacer. Es un flamenco que desorienta al aficionado y arrebató a la mayoría del público nuevo en este arte.

El zapateado sigue los mismos cauces. En contraposición al sistema tradicional que comenzaba lento, claro y sencillo, e iba progresando paulatinamente en velocidad, energía y por supuesto en dificultad técnica, hoy no sigue esas fases. Desde el principio se muestra agresivo, contundente, lleno de redobles repetitivos y no busca tanto la variación tonal de sus golpes, como la intensidad sonora porque no intercala silencios entre cada variación de forma que se convierte en una trepidación constante, realmente bella y espectacular. También esta técnica entusiasma al público.

A continuación voy a señalar una tendencia que no corresponde a toda la década sino a los últimos espectáculos que se han estrenado.

En el teatro siempre se ha tratado de resaltar al máximo la belleza de un baile flamenco, al tiempo que se ha respetado su acción completa, más o menos larga, hasta que remata la danza.

Hoy nos encontramos con una forma de coreografía inusitada. Sobre una música continua de cualquier instrumento, el artista entra en el baile y le corta cuando quiere dejando largos espacios de música sola. Vuelve al baile y vuelve a recortarle en una bella postura, y así sucesivamente se resuelve toda la escena es decir, la danza se rompe a cada instante, no hay secuencias trabadas, hay fragmentos.

La sensación que queda en el espectador es haber contemplado un escenario lleno de siluetas y perfiles flamencos pero realmente no ha visto una danza. Da la impresión que el coreógrafo actual atiende más al espacio escénico que a otra cosa.

De todos los cambios que ha sufrido el baile flamenco a lo largo del tiempo, éste es sin duda el más inquietante porque el baile se pone al servicio de una bella escenografía teatral.

En cuanto a la premisa, objeto de estudio de este Curso Internacional sobre la Conservación y Mantenimiento de las Formas Tradicionales del Flamenco, tengo que decir que no soy optimista.

Cada danza corresponde al momento en que se vive y el flamenco salió de su frontera cronológica hace muchos años, pero se le ha mimado y protegido tanto, que permanece entre nosotros hasta ahora.

Hoy está cambiando de manos; los que vivimos aquel flamenco profundo no queremos dejarnoslo arrancar, pero ya le han recogido los jóvenes y la voluntad está en ellos irremisiblemente.

De todas formas quiero terminar con una realidad optimista, sumamente positiva.

Todavía hay un baile que conserva su identidad, el único que se ha salvado de teatralizarse. Aún estando en escena continuamente, se muestra con naturalidad, tal y como es, y como fue porque ambas cosas son lo mismo. Naturalmente me refiero a la Bulería.

La Bulería conserva el sabor de vieja tradición y a pesar del rechazo que hoy se siente por lo antiguo, tiene tanto poder este baile, es tanta su perso-



nalidad que en toda obra flamenco-teatral, por muy avanzada que sea, siempre el gran final es la Bulería.

Ella es la que provoca el aplauso cerrado del público, capaz de salvar cualquier obra esperpéntica. Tiene gracia y hondura, es racial porque cuando sale del gitano, pierde. Es la única que pone al público en pie antes de que termine el espectáculo.

Es flamenco vivo que todavía está entre nosotros, fuente de inspiración y regeneración para el flamenco futuro.



La decana de las bailaoras españolas, Pilar López, firmando en el libro de honor de la Cátedra, después de su homenaje en Jerez, y en presencia de la delegada de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, María Josefa Caro, del director de la Cátedra, Juan de la Plata, y del director del C.A.F., Calixto Sánchez.

Foto Esteban



PONENCIA

LOS BAILES DEL SACROMONTE GRANADINO

JOSÉ LUIS NAVARRO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

El Sacromonte de Granada es un enclave flamenco con características propias, personales. Comparte, sin embargo, con el triángulo bajoandaluz (Cádiz-Sevilla) el mismo proceso que ha dado lugar al arte flamenco y en lo que aquí nos ocupa, particularmente, al baile flamenco. Un proceso, una verdadera simbiosis, en la que funden elementos de muy distinta procedencia. Y el resultado, el fruto, de este proceso es la transformación cualitativa de los bailes folklóricos andaluces y de los bailes de jaques, de pícaros, de negros y de gentes regresadas de las Indias.

El factor desencadenante de esta transformación es de tipo interpretativo. Es, pues, en origen, una fusión de músicas populares y modos interpretativos caracterizados por su apasionamiento, su desgarró.

En Sevilla y en Cádiz nace en las academias de baile (antecesoras de los cafés cantantes), en los espectáculos por ellas organizados, con la fusión de pasos y movimientos populares, gitanos y de negros (de cintura abajo), enriquecidos con otros procedentes de la escuela bolera andaluza y española (brazos y manos). Y lo mismo ocurre en las cuevas sacromontanas. Estos elementos -base folklórica andaluza, reelaboración con la impronta del pueblo gitano y enriquecimiento estético con influencias de la escuela bolera- se aprecian en los bailes más típicos de las zambras sacromontanas. Luego, serían precisamente los rasgos diferenciadores de Granada los que la convierten en un objeto de apasionante interés para los historiadores del hecho jondo.

De entre estos rasgos que le dan su singularidad, hemos de destacar, por un lado, su conservadurismo. Un comportamiento propio de las zonas periféricas, más o menos alejadas de lo que fue durante todo el siglo XIX el crisol que moldeó el flamenco. Por otro, su apertura hacia todo cuanto provenía de otros enclaves flamencos, especialmente Cádiz.

Granada, su Sacromonte, mantuvo una relación muy fluida con el foco gaditano y sevillano, y después fue conservando, sin apenas alteración, casi todo cuanto recibió de esas comarcas flamencas. Gracias a esta circunstancia, hoy los bailes sacromontanos constituyen un sorprendente yacimiento arqueológico en el que todavía se pueden distinguir y fechar sus diferentes estratos. Unas capas superpuestas que nos permiten conocer y contemplar las diferentes etapas que vivió, a lo largo de todo el siglo XIX, la gestación del baile flamenco.



Otra circunstancia no menos singular es la distinta proporción entre artistas andaluces y gitanos. El granadino de origen castellano cantó y bailó, como tendremos ocasión de ver, los mismos aires que sus paisanos gitanos del Sacromonte, pero casi siempre lo hizo al calor de la amistad, en la intimidad de la reunión privada. Frasquito Yerbagüena es el ejemplo arquetípico de la idiosincrasia granadina. Pocos, muy pocos, hasta bien entrado nuestro siglo, hicieron del flamenco una forma de vida. No así el pueblo gitano que habitaba las cuevas del Sacromonte, que fueron, con los que poblaban casi toda Triana, pioneros de la profesionalización y posterior comercialización de este arte. En este sentido, existe constancia documental de su presencia y de sus danzas en los años 1607, 1618, 1632 y 1652 en las procesiones que cada año se organizan en Granada con motivo del Corpus Christi.

Acerquémonos pues de la mano de quienes desde el siglo XVI visitaron Granada y su Monte Sacro a las gentes y a los parajes en donde se gestaron los bailes que han dado fama a ese enclave flamenco.

El Sacromonte, según nos lo documenta ya en 1594 Camilo Borghese en el *Diario del viaje* que realizó a España como nuncio extraordinario del papa Clemente VIII ante Felipe II, fue siempre una visita obligada para todo el viajero que llegaba a Granada. Por allí pasaban además los romeros que iban a visitar la colegiata construida en honor de San Cecilio, el primer obispo de Granada. Gracias a esta circunstancia, son continuas las referencias que, especialmente los viajeros románticos del XIX, nos han dejado de este entorno, de sus pobladores y de sus bailes y cantes. Veamos algunas.

En el XVII, A. Jouvin, en su libro *Un viajero en Europa* (París, 1672), nos proporciona la siguiente descripción:

hay algunas hileras de árboles que forman el camino para ir al Sacro Monte o los Mártires, donde hay un convento de San Francisco, en el sitio en donde fueron martirizados varios santos, de los que en ese convento conservan reliquias. Nos enseñaron allí algunas cuevas y lugares subterráneos adonde se retiraban durante la persecución de los cristianos, para vivir allí santamente (...) Bajamos desde allí por la avenida que va al Sacro Monte, a lo largo de la cual hay varias cruces y estaciones sobre el camino, en las que están representados los dolores que Nuestro Señor padeció en el Monte Calvario, desde donde entramos en Granada.

Los gitanos se trasladan a estos parajes a principios del XVIII. Uno de los primeros en dejarnos constancia de su presencia en el Sacromonte es el inglés Henry David Inglis en Granada en 1830.

La colina sobre la que está construida la capilla es un laberinto de aloes y de chumberas, que forman una maraña impenetrable, dejando apenas espacio para el sendero que asciende en zigzag. Tan espesa es la vegetación, que la vista de la ciudad y la Vega se encuentra cerrada por completo en ocasiones. Este montículo es curioso e interesante además por otros motivos. Cada diez o doce metros se llega a la salida de una estrecha vereda que se abre paso entre aloes y que conduce, unos pasos más allá, a la puerta, o más bien, la boca de un agujero, excavado en la superficie de la colina. Estas habitaciones subterrá-



neas se hallan ocupadas por la gente más baja, como es fácil suponer, llegando a contar hasta ciento cuarenta cuevas. Pedí permiso para entrar en una, a cuya puerta había una muchacha vestida de harapos, sentada, devanando lino. Me dijo que su marido había salido con su escopeta para buscar conejos y que el otro habitante del agujero era un niño que dormía en un colchón sobre el suelo. No vi muebles, a excepción de dos taburetes y del colchón citado. La luz penetraba por la entrada, sin puerta, simultáneamente con el humo que salía (...) Observé que algunas de las otras cuevas ya tenían chimenea, pero no vi puerta en ninguna de ellas. No lamenté cuando, (después de perderme varias veces en este laberinto, amenazado por perros hambrientos y encontrándome ante numerosos individuos sospechosos) logré alcanzar la cima del monte.

Diez años después, tras el viaje que realizó a nuestro país en 1840, Teófilo Gautier, en su *Viaje por España* (París, 1845), nos ofrece el retrato de las gitanas que habitaban estas cuevas:

he visto pocas guapas, aunque sus caras fuesen muy típicas y de mucho carácter. Su curtida tez hace resaltar la limpidez de los ojos orientales, cuyo ardor está templado por un no sé qué de tristeza misteriosa (...) Su boca, de labios gruesos, muy rojos, recuerda las bocas africanas; la frente pequeña y la forma de la nariz acusan su origen común con los ziganos de Valaquia y Bohemia (...) Casi todas tienen un porte natural tan majestuoso, tal soltura de movimientos, están sus bustos tan bien colocados sobre las caderas, que, a pesar de sus andrajos, su suciedad y su miseria, parecen tener conciencia de la pureza de su raza, virgen de toda mezcla

Es asimismo a estos viajeros de la época romántica a quienes debemos inapreciables noticias sobre los cantes y bailes que se hacían en el Sacromonte granadino: los mismos que se hacían casi en toda la Andalucía occidental. Teófilo Gautier menciona el zorongo:

En una de estas callejas vimos una muchachita de ocho años, completamente desnuda, que ensayaba el baile del zorongo en el empedrado puntiagudo. Su hermana, escurrida, flaca, con ojos de ascua en un rostro de limón, estaba acurrucada junto a ella, en el suelo, con una guitarra en las rodillas, a la que arrancaba, con el pulgar, un sonido muy semejante al sonido ronco de las cigarras. La madre ricamente vestida, el cuello cargado de collares de cristal, llevaba el compás con el pie, calzado de una pantufla de terciopelo azul, que su ojos acariciaban con satisfacción.

Y Charles Davillier (*Viaje por España*, París, 1862), en un conocido texto, además de mencionar este baile, nos describe todo el ambiente que rodeaba estos espectáculos improvisados:

Las improvisadas bailarinas, magníficas en su desenvoltura bajo sus miserables harapos, hacían sonar sus castañuelas de impaciencia, esperando a las guitarras y a las panderetas que eran buscadas en cuevas vecinas. Pronto comenzaron las guitarras a rasguear y a bordonear bajo los dedos de los cantores, que entonaron con voz nasal de falsete unas extrañas melodías. Una vieja gitana, el verdadero prototipo de las brujas (...) cogió un gran pandero, y su bronceado parche pronto sonó bajo sus dedos, acompañando al repiqueteo de las sonajas. "¡Anda, vieja! ¡Anda, revieja! le decían las jóvenes, animándo-



la. Y la pandereta se puso a zumbiar con más fuerza bajo el pulgar nervioso de la gitana.

Una muchacha, de admirable cuerpo, a la que llamaban la Pelra, se puso a bailar el Zorongo con una flexibilidad y una gracia encantadoras. Sus desnudos pies rozaban el suelo sembrado de guijarros como si estuviera bailando sobre una alfombra. Las guitarras apresuraban el movimiento, y los gritos de ¡uy!, ¡olé!, ¡jalza!, resonaban en todas partes acompañados por los aplausos entusiastas y los palmeados sobre la palma de la mano (...)

La bailarina, enajenada por su éxito, redobla su agilidad y pronto sus largos cabellos negros, destrenzándose, flotaron esparramándose sobre sus morenos hombros. Un joven gitano se lanzó al lado de la Pelra, otras dos parejas hicieron otro tanto, y el baile no tardó en hacerse general. Las parejas se reunían y se separaban para volver a unirse de nuevo. Los bailarines, electrizados por los aplausos de los gitanos y por los nuestros, (...) continuaron de aquel modo durante un buen rato, y se pararon solamente cuando los guitarristas, agotados por el cansancio y ya sin voz, dejaron de cantar y de golpear las seis cuerdas de sus instrumentos.

Poco después, llegó la vez a dos gitanillas de ocho a diez años que, envidiosas por el éxito de sus hermanas mayores, se pusieron a imitarlas. Una de ellas, vestida apenas con algunos harapos llenos de agujeros, describía círculos con sus bracitos y hacía resonar al compás sus castañuelas, mientras que la otra, recogiendo con la mano el filo de su falda, se plantaba orgullosamente tomando las más bravuconas posturas, la cabeza levantada, las piernas en tensión y el puño en la cadera, a la que imprimía ese movimiento de vaivén horizontal que se llama zarandeo, porque se parece a una criba que se agita. Su padre, un gitano de tez bronceada, tocado con el pañuelo y el sombrero calañés, hacía sonar el pandero bajo su pulgar, mientras que la madre miraba complacida cómo bailaban sus hijas. La vieja gitana, a la que llamaban la revieja, no estaba quieta. Acordándose del alejado tiempo de su juventud, había colocado las castañuelas en su pulgar, y uniendo la acción a la palabra, animaba a las pequeñas, acentuando las posturas y repitiendo de vez en cuando: ¡Más zarandeo, chica, más zarandeo!

Estos interesantísimos pasajes constituyen una prueba irrefutable de la relación que ya entonces existía entre aquellos parajes granadinos y la bahía de Cádiz. Efectivamente, el zorongo era el baile más popular de las majas gaditanas. Tanto es así que, a finales del XVIII, a la que le gustaba el jolgorio y, sobre todo, a la que destacaba en la danza sus paisanos la llamaban "zoronguera". Los sainetes del costumbrista Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800), especialmente *El soldado fanfarrón*, *La casa de vecinos*, *Los majos envidiosos* y *La feria del Puerto* constituyen un retrato apasionante de estos ambientes del Cádiz de esa época.

Pero no sólo era el zorongo la danza que hacían las gitanas granadinas. Egron Lundgren, un pintor sueco que visitó Granada en 1849, menciona la Cachucha, otro cante y baile nacido en Cádiz, y el Toro, uno de los bailes que se ofrecían a los turistas de la época en los ensayos públicos que organizaban las Academias de Baile y los Salones sevillanos:



Al son de una música bravía y ruidosa y de un canto casi como lamentos, todos bailaron primero una especie de "tejer frisa" (baile nacional sueco), verdaderamente extraño. Entonces nos fuimos por vino, frutas y pasteles, con lo que la alegría, la animación y el griterío se renovaron, mientras unas gitanas, bastante guapas, danzaron una especie de minué, que divirtió a sus caballeros de labios gruesos y ojos negros. Luego vino la cachucha y después de esto siguió un "pas de deux" llamado "el toro", que es una parodia juguetona de una corrida. Una muchacha representa al "chulo" y es fácil adivinar quién es el toro. Esta evitándolo, engañándolo con su pañuelo de seda ondeante, mientras brillan sus miradas, aunque no precisamente de rabia, cuando, a veces, parece querer coger el moño de sus zapatos. No obstante, los bailaores nunca se tocan. Este baile era a la manera española, porque el verdadero baile gitano es más bien un girar en torno con vueltas lentas o espasmódicas, aunque todo el tiempo con movimientos flexibles de piernas y brazos. Las gitanillas se esfuerzan por el mismo ideal en su danza, como las bayaderas indias o las almés de Egipto. Tiene mucho de gracia femenina. Su sentimiento instintivo de la expresión plástica es en realidad sumamente estupendo y son capaces de adoptar posturas dignas de ser fundidas en bronce.

Estas fiestas podían surgir en el Sacromonte, pero era también muy frecuente que se organizaran grupos que las servían «a domicilio» a casas particulares, ventas y hoteles. El grupo podía llegar hasta veinte personas. Unos bailaban, alguien cantaba y otros los acompañaban con guitarras, tamborines, panderos, violines o castañuelas. Lo dirigía un «capitán» o «capitana». En 1845, el ruso Bassili Botkine en sus *Cartas sobre España* nos cuenta así el que organizó en su casa:

Los gitanos de Granada (...) tienen entre la gente humilde fama de ser excelentes bailarines. Como eso me interesaba, organicé un baile en mi casa, es decir, que hice invitar a mi casa a una veintena de gitanos y gitanas conocidos por su virtuosismo en la ejecución de los bailes andaluces y les ofrecí su colación preferida, a saber, licor y dulces. La orquesta estaba compuesta por dos guitarras y un tamborín que los mismos invitados tocaban. El baile fue alegre y se prolongó hasta bien entrada la noche.

Verdaderamente los gitanos bailan con una ligereza, una flexibilidad y un ardor extraordinarios; pero destruyen el encanto de las danzas andaluzas ... por su falta de sencillez. Tienen poca gracia; y además, ponen los pies en tierra como lo hacen los gansos. En sus cantos, el coro sigue al solo, como con nuestros zingaros; lo que no ocurre con los cantos españoles y andaluces. Sus cantos y sus melodías son infinitamente más hermosos que sus bailes. Las mujeres visten de colores chillones, y se envuelven con una especie de manto extraño, como nuestros zingaros nómadas. Aunque no se pueden comparar con las andaluzas, a los jóvenes de aquí les gustan mucho por su espíritu desenvuelto y su gracia audaz.

La popularidad de estas zambras tuvo que llegar a tal grado que en la década de los sesenta se presentan en los escenarios teatrales. La cartelera sevillana nos facilita sobrados ejemplos. Así, el 23 de octubre de 1861, se anuncia en el Teatro San Fernando un «baile español nuevo» titulado «La



zambra de jitanos». Este nuevo tipo de bailes, con similares denominaciones, continuaría apareciendo en los reclamos publicitarios durante casi todo el XIX. En efecto, en ese mismo teatro se bailarían de nuevo «Una zambra de jitanos» el 10 de diciembre de 1861, el 21 de mayo de 1863 y el 30 de septiembre de 1866, y el 15 de noviembre de 1866, «La nueva zambra»; en el Teatro del Duque, el 14 de agosto de 1877, y en el Teatro Circo Alameda, el 30 de julio de 1886, «Una zambra de gitanos»; y el 28 de agosto de 1877, en el Teatro del Duque, y el 2 de septiembre de 1886, en el Teatro Circo Alameda, «Una zambra gitana».

Por estas fechas, en Granada, se abre al público la primera zambra, destinada a ofrecer comercialmente de una manera regular los bailes de los gitanos sacromontanos. Lo hace un gitano de Ítrabo, asentado en Granada, llamado Antonio Torcuato Martín, conocido por El Cujón y que, además de herrero, cantaba y tocaba la guitarra, cuentan que con singular maestría. Esta primera zambra estaba situada en una sala espaciosa sobre una herretería que este avisgado gitano tenía en el Humilladero.

La primera zambra del Camino, de la que tenemos noticia, comienza a funcionar hacia 1870. La dirige María Gracia Cortés Campos La Golondrina, una de las bailaoras de más renombre en toda la historia del baile granadino.

Pronto abren la suya los Amaya: Pepe Amaya, bailaor, y Juan Amaya, su hermano, tocaor. Con sus hermanas Pepa y Trinidad y su mujer, Dolores Hidalgo La Capitana, las zambras granadinas participan en la Exposición Internacional de París en 1900, en la que reciben una medalla de oro. Después, «cruzan el charco» y actúan en Buenos Aires y Río de Janeiro.

Ya en nuestro siglo, se abren las zambras de Lola Medina, otra mítica bailaora sacromontana, Rosa la Faraona y La Coja. Y Manolo Amaya mantiene abierta la de los suyos.

Años después, la oferta sacromontana se completa con las de La Rocio, la del Pitirili y la de María Cortés La Canastera.

Cada Zambra constaba generalmente de un *Capitán* o *Capitana*, que hacía las veces de director y coreógrafo y que daba nombre al grupo; de uno o dos guitarristas, y un mínimo de cuatro a seis bailaoras y bailaores. Varios miembros de cada Zambra, cuando no todos, solían pertenecer a la familia del Capitán; ha habido veces en las que se han llegado a reunir abuelos, hijos y nietos en una misma Zambra.

Luis Seco de Lucena, en su *Guía Breve de Granada* (Granada, 1929), describe así las que funcionaban a finales de la década de los veinte, al tiempo que nos facilita el repertorio de bailes que entonces se hacían:

Un espectáculo verdaderamente sugestivo que, por su carácter oriental, fascina a los extranjeros son las danzas que los gitanos que viven en el Camino del Monte Sacro organizan en sus cuevas y que, según la feliz definición de Pérez Losa, constituyen un rito, porque las ejecutan las bailaoras en la exaltación de una fiebre que las va dominando, que las va poseyendo, que las hace vibrar con estremecimientos medulares, que pone en sus ojos negros o en sus ojos verdes, la loca llamarada de las siete lujurias o la expresión torturada de las siete dolores...; son un rito, porque estas danzas tan expresivas, tan



emotivas en los estremecimientos de su voluptuosidad y en los retorcimientos angustiosos de sus complicadas expresiones, tienen mucho de ceremonia, de sacrificio y de culto, siendo las más notables: El baile de la novia, representación coreográfica del casamiento de una gitana. Toman parte en ellas muchas mujeres, los músicos y el jefe que dirige la danza agitando unas sonajas. El tango gitano, por una bailaora. Los demás la jalean con gritos, piropos y palmas. El fandango, bailado por cuatro mujeres y acompañado por el coro. La cachucha, pantomima coreográfica en la que se representa la solicitud de perdón que hace un gitano por haber robado a su novia. El baile de la azucena, por dos gitanillas acompañándose con castañuelas y jaleadas por el coro. El bolero gitano, que baila una mujer, a quien acompaña el coro con gritos y castañuelas. Los merengazos, por una mujer. Las sevillanas, bailadas por dos hombres y dos mujeres. La jota gitana, por cuatro mujeres y un hombre que se acompaña con un pandero. Además, merecen citarse, como piezas de canto y música, las granadinas, coplas tristes que se cantan acompañándose con guitarra; y La sangre gitana, con acompañamiento de guitarras, bandurrias y castañuelas.

Luego, entrados los cuarenta, las vuelve a describir Alfonso Puig, en *Ballet y baile español* (Barcelona, 1944), uno de los mejores tratados de baile publicados en su día:

El interior de estos nidos gitanos "oficiales" abiertos al turismo, es limpio y bastante cómodo, decorado con gran cantidad de relucientes piezas de cobre, que manufacturan y expenden como recuerdo al visitante.

Por un precio elástico, entre doscientas a cuatrocientas pesetas, según les parece, organizan unas juergas confeccionadas a la medida y gusto del consumidor, a base de programas estandarizados y compuestos de: "el casamiento gitano", "tango", "la cachucha", "bulerías", "la mosca", "sevillanas", "zambra", etc., que se prolongan según la prodigalidad con que se corresponde a su profesionalismo crónico, pegajosamente pedigüeño y piropeador. En pocos minutos se improvisa el "cuadro". Un grupo aproximado de veinte elementos empiezan a caldear el ambiente haciendo palmas", al compás de dos guitarras y una pandereta. Sus manos se baten a contratiempo, secas y atronadoras, conservando este ritmo resonante y ensordecedor que es lo más sincero del espectáculo. Lola Medina, Pepa (a) La Gazpacha, Rosa (a) La Gitana y otras menos sabrosas, van saliendo solas o en grupo, despachando el orden previsto, y desfilan con más o menos nervio, como si actuaran en un cabaret o en un teatro de variedades. Algunas de ellas son las mismas que bajan a la ciudad vestidas en traje de chaqueta sastre, el pelo ondulado a la permanente y cortado a la moda del día, pero obedientes a la consigna de mantener la ilusión a hora fija del turista, se disfrazan de gitana para explotar el filón.

Eran años en los que el turismo se acercaba al Sacromonte casi a diario. Desde las cinco de la tarde y a la voz de «¡que hay danza!», aparecían por los caminos y veredas del monte desde la abuela a la nieta, para empezar a dar pases de media hora de duración, remojados con vino peleón y gaseosa. En ellos y en aquellas sesiones que los mismos guías organizaban en la parrilla del hotel Alhambra Palace siguieron ejecutando las Zambras granadinas sus



bailes y cantes, una amalgama de lo folklórico y lo flamenco. Unos marcaban la diferencia entre una cueva sacromontana y un tablao flamenco madrileño: la cachucha, el casamiento gitano, la mosca, los tangos de Graná; otros eran los que en cada momento estuviesen más de moda: la rumba en los años cincuenta y sesenta, la bulería hoy; y finalmente, los que conviniera para completar el espectáculo: seguiriyas, tonás o ... fandangos de Huelva.

Sin embargo, a pesar de ese astuto comercialismo que siempre las ha caracterizado, estas zambras han sido no sólo la Cátedra de la danza y la guitarra granadina, sino que gracias a ellas se han conservado bailes que de otra forma hoy nadie recordaría.

En el pasado, cuantos quisieron aprender estos sonos y estos pasos tuvieron que acercarse a las zambras del Camino. Así lo hicieron artistas de la categoría de Antonia Mercé La Argentina o Vicente Escudero.

En estas zambras dieron sus primeros pasos quienes luego han sido los bailaores más importantes de la historia reciente del baile granadino: Mario Maya, Manolete y Mariquilla.

LA CACHUCHA

La suelen interpretar dos gitanas con todos los demás componentes de la zambra cantando y jaleando a las bailaoras con voces, palillos, sonajas y guitarras. Estas se colocan primero frente a frente y ejecutan varias veces una especie de «pas-de-basque», se cruzan dando el mismo tipo de pasos, y de nuevo repiten el primer movimiento; después, una de ellas se sitúa en el centro y se arrodilla -inicio del primer estribillo- mientras la otra bailaora, repitiendo siempre los mismos pasos, da una vuelta a su alrededor. Este detalle es el que justificaría que esta danza fuese conocida como el «perdón de la novia». Es el momento en el que el novio pide perdón a los padres de la novia por haberla raptado. Según la tradición gitana, el novio rapta simbólicamente a la novia y la deposita en su casa, bajo la custodia de su madre. Llegado el día de los esponsales, la devuelve a sus padres y pide perdón por el rapto. Sin embargo, en sus coplas no hay ninguna alusión a esta ceremonia prenupcial. La más conocida dice:

La cachucha de mi mare
es más grande que la mía,
que se la vide ayer tarde
cuando se queó dormía.

Después se canta un estribillo en el que curiosamente se mencionan tierras ultramarinas:

Vámonos, vámonos
a Puerto Rico, vámonos.

El baile es cadencioso, interpretado al son de una melodía muy cercana al verdial, al compás de 3 x 4.



Esta danza, incorporada al patrimonio musical de los gitanos granadinos, probablemente ya en el siglo XIX, nació, sin embargo, en Cádiz, entre 1810 y 1812. Nos lo cuenta R. Mesonero Romanos en sus *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid, escritas por el curioso parlante*, al evocar una tertulia que hubo de tener lugar hacia 1813. El texto dice así:

Cuando algunos amigos regresaron de Cádiz, don Diego García de Tovar contaba en tertulia familiar los lances y chascarrillos del sitio y las canciones que entonaban los gaditanos durante él (...) Dionos también a oír por la primera vez la famosa Cachucha, nacida al calor de las bombas y al estruendo de la metralla

Después la Cachucha se difundió por Jerez, Sevilla, Madrid, y llegó hasta Granada. De la popularidad que alcanzó en cada una de estas localidades han dejado constancia muchos de los viajeros extranjeros que recorrían nuestro país por aquellas fechas.

El ruso Vassili Botkine nos cuenta en sus *Cartas sobre España* que tuvo ocasión de verla bailar en Triana, en 1845. Y el alemán V. A. Huber en sus *Observaciones sobre España* (París, 1830), al describir la noche de San Juan, nos da testimonio de su presencia en Granada en la década de los veinte:

En la ciudad todo era vida y movimiento; porque todos celebraban la noche de San Juan con juegos y bailes. Por todos lados de las calles se encontraba a grupos de jóvenes bailando alegremente al son de la guitarra, del pandero y de las castañuelas. De vez en cuando se restablecía el silencio, bien como prelude a las pequeñas serenatas o a las vivaces seguidillas, o bien para dar tiempo a preparar el fandango, la cachucha o la matraca. Las puertas de todas las casas estaban abiertas y dejaban ver en su interior la brillante iluminación de los patios, donde se movían los grupos con la misma alegría que los de las calles.

En esa misma década, la cachucha inicia una carrera fulgurante que la lleva, de la mano de los boleros más famosos de la época, a los escenarios de los teatros más importantes del mundo. En 1830 aparece en París el *Manual de Danza* de Charles Blasis, director de la Escuela de Bailes de la Scala de Milán, primer bailarín del Teatro del rey de Inglaterra y compositor de ballets. Sobre la ejecución de la cachucha, escribe:

Se baila, bien por un hombre o una mujer sola, aunque sea más adecuada para esta última, y está perfectamente adaptada a la música que la acompaña; serena y graciosa, una veces; otras, alegre y vivaz, y apasionada, en algunas ocasiones.

En esa misma década, la cachucha se convierte, junto con el Jaleo de Jerez, en lo que entonces se llamó una «danza de carácter», un baile de extracción popular que formaba parte del repertorio de numerosos ballets de la época. Entre los bailarines de renombre que la interpretan, destacan la pareja formada por la valenciana Dolores Serrall y el catalán Mariano Camprubi, quienes la presentan, en 1834, en el Teatro de la Opera de París, así como Lola de Valencia y la austriaca Fanny Elssler, discípula de la Serrall, que llegó a ser conocida por «La Española del Norte» y después por «La Gitana».



De entre las numerosas críticas que aparecieron de las actuaciones de estas divas de la danza en los periódicos parisinos, las más interesantes proceden de la pluma de Teófilo Gautier. Así describe este crítico la postura más característica de este baile, ejecutado por la Serrall:

Existe una postura extremadamente airosa. Es el momento en el que la bailarina, casi arrodillada, con la espalda arrogantemente arqueada, la cabeza echada hacia atrás, una gran rosa prendida en su hermoso pelo negro, medio recogido, los brazos soñadoramente extendidos y tocando suavemente las castañuelas, sonríe por encima del hombro al amante que se acerca para robarle un beso. No se puede imaginar una imagen tan bellamente diseñada.

En España, mantiene su popularidad hasta entrada la década de los ochenta del pasado siglo. Otra viajera inglesa, F. Elliot, la ve bailar por esos años en la Academia de baile que don Faustino Rodríguez tenía en Sevilla. Así la describe en su *Diario de una mujer ociosa en España*, publicado en 1884 en Londres:

La Cachucha, con su gracioso ritmo, fue interpretada por cuatro bailarines, dos robustos sevillanos y dos señoras entradas en carnes que estaban ante mí, y que se acercaban zapateando casi junto a mis pies, echando en mi regazo un pañuelo, que se esperaba que yo devolviese con dinero dentro.

LA MOSCA

La mosca es una danza que consta de dos partes. En la primera, se colocan frente a frente algunas parejas de mujeres, normalmente cuatro, y dan algunos pasos, de los que el más característico consiste en levantar con fuerza una pierna para girar después en sentido contrario; movimiento que vuelven a repetir alternativamente con una y otra pierna. En la segunda, forman todas una gran rueda que gira sin cesar mientras las bailaoras se jalean repitiendo como estribillo ¡Mosca! al tiempo que levantan cada cuatro pasos la pierna derecha y se golpean el delantal con la misma mano; con la mano izquierda llevan cogido la punta del delantal o del vestido, que mueven a derecha e izquierda. Al final una de ellas se mete dentro del círculo y el baile termina dando ésta unos espasmódicos movimientos de vientre al compás del ¡Tan, tan, tan, tarantan, tan! que remata la última copla.

En algunas de las letras que se cantan aparecen alusiones llenas de picardía. La más conocida dice:

La picarilla de la mosca,
que aonde me vino a picar...
la picarilla de la mosca,
debajo del delantal.

La melodía con que se cantan estas coplas, sencilla, acompañada, viva, delata también el origen folklórico de este baile.

La Mosca sería, pues, uno más de aquellos bailes que practicaban los andaluces de finales del XVIII y principios del XIX, que, por extraños designios del azar, han conservado los gitanos granadinos incorporándolo a sus zam-



bras. En este sentido, existen testimonios documentales de cuando se bailaba, junto a las seguidillas sevillanas y los jaleos, en las fiestas que se organizaban con motivo de las Cruces de Mayo. Así, el 9 de mayo de 1858 el diario sevillano *La Andalucía* nos cuenta que, en una de ellas, las mozas se divertían: *cantando seguidillas sevillanas, y bailando "La mosca" y el jaleo flamenco*

LA ARBOLA

La Arbolá, Albolá o Alboreá, es otra de las danzas características de las Zambras sacromontanas. Suelen anunciarlo como «La Boda». Lo representan mediante un baile que ejecutan acompañado del continuo sonar de palillos, con guitarras, bandurrias, panderos y palmas. Un baile de movimientos cadenciosos, elegante, a base de pasos cortos y sin apenas taconeos, que termina con las bailaoras formando una rueda que gira acompasadamente. El paso tal vez más característico de los que hoy conforman su coreografía tiene una indudable similitud con el «paseillo» de las Sevillanas. Esta danza se baila al son de bellísimas melodías, a ritmo acompasado en compás ternario, en las que predomina por encima de todo su exquisita musicalidad. Una melodía que, dando cuerpo a la famosa copla

*En un verde prado
tendí mi pañuelo;
salieron tres rosas
como tres luceros.*

se identifica como el prototipo de la Alboreá de las provincias orientales de Andalucía.

Las coplas que se cantan en este baile hacen todas alusión a la boda ritual gitana y constituyen una verdadera crónica de la misma.

TANGOS

Las zambras granadinas interpretan diversas variedades de tangos. Uno de los más conocidos y originales es El Petaco.

Se caracteriza por los más desmesurados movimientos, algunos descaradamente picarescos. Sus letras más populares dicen:

*Dime, tita, no sé qué tengo,
que a mí me dolía la cabeza;
parece que me va entrando
el mal de la temblaera;
¡ay! parece que me va entrando
el mal de la temblaera.*

*Atribón, atribón,
como estaba la noche oscura,
a tientas le fui metiendo
la llave en la cerraúra.*



Entre los tangos granadinos hay que incluir el baile de la zambra, ya que su base musical son los tangos, unos tangos que se hacen a ritmo muy lento, muy «parao». Su baile evoca posibles reminiscencias moriscas, tanto es así que el tratadista de baile Alfonso Puig la define como «Fantasía de origen árabe». Su ejecución se suele acompañar de panderetas y chinchines en los dedos, pero su coreografía se basa en pasos y movimientos específicamente flamencos: taconeos, desplantes, cierres, etc.; algunos de rancio sabor a tiempos pasados: las «volaeras», unos giros de brazos a las caderas. Entre ellos, se han ido intercalando acrobáticas figuras. La más característica sin duda es ese «echarse p'atrás», dejando caer el cuerpo al suelo con las rodillas dobladas, hasta tocarlo con la cabeza, que aunque parece evocar el baile de las danzarinas árabes, es mucho más probable que haya sido inspirado por una postura muy similar que hacía en el Ole. Aurelio Capmany ("El baile y la danza") la describe así:

Una de las últimas posturas consiste en hincar la rodilla izquierda, arqueando el cuerpo, hasta tocar el suelo con la espalda

Entre quienes más contribuyeron a su configuración como baile diferenciado destacan María la Golondrina y, especialmente, la sobrina de María la Jardín, Lola Medina. Hoy lo interpreta magistralmente y lo enseña otra singular gitana granadina: Mariquilla.



COMUNICACIÓN

PAPEL Y FUNCIÓN DE LA GRABACIÓN DISCOGRÁFICA EN LA CONSERVACIÓN Y MANTENIMIENTO DE LAS FORMAS TRADICIONALES DEL FLAMENCO

MERCEDES GARCÍA PLATA

UNIVERSIDAD DE LA SORBONA. PARÍS

Tengo interés en participar, aunque sea de forma simbólica, a esta reflexión sobre las perspectivas de conservación del flamenco tradicional de cara al siglo XXI, ya que denota una preocupación crucial por parte de los críticos y teóricos del flamenco y, entre ellos, de la Cátedra, institución precursora en este género. No se trata de un tema novedoso puesto que Machado y Álvarez, Manuel de Falla y Federico García Lorca, en sus respectivas épocas, se hicieron un planteamiento similar. Por lo tanto, cómo conservar el flamenco tradicional es una pregunta, aparentemente paradójica, que los teóricos se plantean cíclicamente cada vez que perciben alguna amenaza latente o patente (la profesionalización de los cantaores y la difusión del flamenco por el café cantante y los espectáculos de Ópera flamenca en el caso de Machado, Falla y Lorca ; la confusión provocada por las casas discográficas que comercializan productos derivados del flamenco y que utilizan para ello el apelativo del género, perjudicando así las formas tradicionales, en nuestra época).

Reflexionar sobre las perspectivas de conservación y mantenimiento de las formas tradicionales del flamenco de cara al siglo XXI significa interrogarse sobre el papel y la función de una música tradicional en una sociedad moderna, con su séquito de avance tecnológico, consumismo y comercialización. Esta perspectiva de reflexión suscita varias preguntas: ¿qué es la tradición? ¿sigue siendo el Flamenco tan tradicional como a finales del siglo pasado o principios de éste?

Originalmente, el flamenco es una música de tradición oral, o sea que no utiliza una notación escrita. La tradición es, pues, ese hilo invisible con el que se va transmitiendo, de una generación a otra, esa música; es también una forma de conservación con sus propias reglas de evolución que son la selección y la variación. De esta asección surge una nueva pregunta: ¿siguen siendo vigentes estas reglas en el caso del Flamenco? Con esta retahila de preguntas se atisba la magnitud de la problemática.

No pretendo estudiar de manera profundizada tan amplio problema en tres folios, es imposible; tan sólo propondré unas ideas que podrían ser



debatidas o desechadas. Centraré mi breve participación en discutir el papel y la función de la grabación sonora en la conservación y mantenimiento de las formas tradicionales del flamenco.

La grabación sonora representa la manera más fidedigna para recopilar, por lo tanto conservar, una música de tradición oral. Gracias a la grabación se han podido conservar y rescatar las voces del pasado que tanto veneramos los aficionados y teóricos. Pero, por muy positivo que sea, en este caso, el papel de la grabación no puede sustituir a la función selectiva de la tradición que opera una elección a la vez que va transmitiendo.

Hoy día, gran parte del aprendizaje del cante se realiza mediante la grabación sonora. Los aspirantes cantaos se pasan horas escuchando grabaciones para tratar de imitar (la imitación es la base para impregnarse y aprender una música de tradición oral) ese dechado de cante embalsamado en placas de pizarra, micro-surco o numeración. Pero, escuchar e imitar un disco, por muy bueno que sea el cante grabado, no es lo mismo que estar al contacto de un gran maestro que enseña con la emulación.

La grabación sonora, sea cual sea el soporte, es realizada por una compañía discográfica que aporta los medios técnicos así como asegura la distribución comercial del disco. La compañía discográfica no es una asociación filantrópica sino una empresa comercial, cuya meta no es conservar sino vender lo más posible. El disco, soporte sonoro de la música reproducida industrialmente, es un producto, un bien de consumo cuya venta obedece a las reglas del mercado como cualquier otro producto. La compañía discográfica pretende vender muchos discos para sacar un buen provecho económico. La comercialización de la grabación sonora conlleva un efecto perverso: se suele grabar y vender lo que pueda gustar a la mayoría. Las formas tradicionales del flamenco, lo sabemos, no son asequibles a una mayoría sino a una minoría iniciada, interesada y aficionada.

Este efecto perverso provocado por la comercialización del disco se puede contrarrestar con una buena política de radio-difusión o con campañas de divulgación e información, realizadas por instituciones públicas implicadas en la conservación y mantenimiento de las formas tradicionales del flamenco, entre ellas la Cátedra o el Centro Andaluz de Flamenco. También habría que estudiar las formas y los medios para que estas mismas instituciones apoyen, simbólica o económicamente, las compañías discográficas que se comprometen con esta labor (creo que el premio que le otorgó la Cátedra a la compañía francesa Auvidis cumplía esta meta). Finalmente, me parece que Canal Sur TV, la televisión de los Andaluces como ella misma se suele nombrar, debería reflexionar sobre la responsabilidad que le incumbe en la difusión de las formas tradicionales del Flamenco. Al no residir en Andalucía, no recibo directamente Canal Sur TV sino su hermana gemela vía satélite, Andalucía TV y lo que veo, en este canal, no va en este sentido. Relegar el Flamenco a un horario excesivamente tardío (hay que tener en cuenta que en Europa del Norte la gente es menos trasnochadora que en el sur) y emitir el mismo programa *ad vitam aeternam* (la serie "noche flamenca" grabada en el año 1996) no es una manera convincente de promocionar el flamenco.



COMUNICACIÓN

FLAMENCO TRADICIONAL, FLAMENCO ETERNO.

JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ.

INVESTIGADOR Y ENSAYISTA

Todos los finales de siglo parecen estar señalados por la crisis de valores, la desorientación, incluso el catastrofismo. ¿Se acabará el mundo a partir del año 2.000? ¿Se acabará el Flamenco a partir de ese umbral mítico?

Los que entendemos por Flamenco algo tan nítido como que tiene algo más de doscientos años de herencia y evolución, que partió de unas formas folclóricas y populares sobre las que se alzó superándolas, que tiene un acervo literario de una densidad y calidad increíbles, que se compone de unos cuarenta estilos (con sus variantes locales y personales), que tiene el sabor de la tierra en que nace -Huelva, Lebrija, Cádiz... -, etc., eso, nuestro Flamenco, el de Manuel Torre y Antonio Chacón, el de Caracol y Pepe Marchena, el de Niño Ricardo y Paco de Lucía, el de Carmen Amaya y Matilde Coral, el de Chocolate y Naranjito de Triana, pues eso, el Flamenco, esa cosa tan nítida que entendemos por Flamenco, sabemos que no desaparece ni desaparecerá.

Que se confundan otros: nuevo flamenco, granáinas al reggae, blues flamenco, ketamismo, rock flamenco... experimentos que, aun partiendo a menudo de gente muy flamenca, y tanto, no son Flamenco, como sus mismos intérpretes saben. Es música de mestizaje rítmico. ¿Fusionistas frente a puristas? ¡Pamplinas! Los aficionados al Flamenco sabemos muy bien que el purismo a ultranza es tan perjudicial y ciego y ficticio como la innovación a ultranza, no hacen bien alguno al Flamenco, que es un arte amplio, muy amplio, generoso y siempre abierto a todo menos al camelo y a la moneda falsa.

Purismo no, por Dios. Clasicismo, tradición, herencia, sabor, todo mejorable, pero desde el tiesto flamenco, como han hecho últimamente, entre otros, Calixto Sánchez, Carmen Linares o Enrique Morente, con nuevas letras, con adaptaciones flamencas de poemas de grandes poetas, con nuevos senderos musicales. ¿Nuevo Flamenco? Mejor flamencos nuevos, jóvenes que sí hacen Flamenco, por soleá, por malagueña, por tarantas, etc.: Joselito de Lebrija, Terremoto hijo, Miguel Poveda, Vicente Amigo y tantos otros. ¿Navajita Plateá? ¿Incluso el eco de Manolo García? Nos agrada su música, pero no como lo que no son, no como Flamenco.

¿Cuales son los males del Flamenco de nuestro tiempo? La confusión interesada; la entronización comercial del estribillo; el márketing de las



bulerías, los tangos y la rumba; la escasez de auténticos creadores; el mimetismo trivial y la excesiva y superflua intromisión instrumental vienen señalándose desde frentes diversos. Parece que el Flamenco vende, pero no siempre se vende con honestidad ni decoro. Y, en esto, todos tenemos nuestra parte de responsabilidad: artistas, agentes de contratación, instituciones, medios de comunicación, aficionados... Todos debemos, en consecuencia, aportar algo para conseguir que el Flamenco, el tradicional o clásico y el actual o renovador, siempre sea Flamenco, y no otra cosa, porque, a la postre, de la confusión sólo se aprovechan, y por poco tiempo, unos pocos.

Entonces, ¿se muere el Flamenco tradicional? No. Antes se aburrirán los fusionistas y los puristas con sus contiendas y todos los que confunden al personal desde las casas de discos, los programas de televisión, etc. Sólo muere lo que está de moda. Y el Flamenco es vida. Y mientras haya vida, necesidad de sentimientos, caudal de música, habrá flamenco, soleares, seguiriyas, fandangos, granainas, tarantos, alegrías, bulerías... Flamenco eterno que siempre suena nuevo.



COMUNICACIÓN

FLAMENCO EN EL SIGLO XXI: EL MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN DE LA LÍRICA FLAMENCA

JUAN VERGILLOS GÓMEZ

INVESTIGADOR Y ENSAYISTA

¿Cómo será el flamenco del próximo milenio?

Es la cuestión a que nos introduce el tema de este XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos. La respuesta, como es evidente, no es sencilla, pero puede tener una primera formulación no tan complicada. El flamenco de comienzos del siglo XXI será, pizca más o menos, como el de finales del XX. Así de sencillo. Y de complejo.

Hay una segunda respuesta más amplia y por tanto más imprecisa : el flamenco del futuro será como siempre ha sido el flamenco, si es que esta manifestación artística va a seguir ostentando tal nombre. Es la cuestión a la que han de aplicar sus esfuerzos los investigadores y pensadores, hacia el conocimiento veraz de cual es la esencia del arte flamenco. La respuesta, como sabemos, no es unívoca. Hallamos distintas definiciones del hecho flamenco en la actualidad, muchas de ellas contradictorias, y hasta, cuando adoptan formas extremas, beligerantes entre sí.

Este Curso Internacional de Estudios Flamencos apunta, precisamente, hacia una de esas respuestas. En efecto, acaso la tendencia más vehemente en el presente, y en el pasado, de las ideas estéticas flamencas, es la que afirma que la esencia de este arte se relaciona con la *conservación y mantenimiento* de sus *formas tradicionales aunque* no exista una satisfactoria clarificación, por lo general, de en qué consistan estas formas tradicionales, así como su mantenimiento. Gran parte de las reflexiones flamencas clásicas, lo que hemos clasificado como flamencología tradicionalista, la mayoría de las instituciones flamencas, entre las que sobresale la labor de la Cátedra de Flamencología, muchos intérpretes actuales, y del pasado, y el público flamenco en general, suscribe esta idea del tradicionalismo respecto al cante, baile y toque flamenco.

Esta tendencia tradicionalista del mundo flamenco coincide en la necesidad de mantener *puras*, en el sentido de inalteradas, ciertas formas musicales, melódicas, rítmicas, sobre las que hay cierto consenso (siguiriyas de tal,



soleares de tal, ...). En qué medida sea esto posible (¿conservar respecto a qué: a una supuesta forma primigenia del siglo XIX sobre la que no hay ninguna información fidedigna -¿y dónde parar la cadena de retroacción?-, o sobre los modelos que supuestamente inspirados en el pasado, amparados en el tópico de la transmisión oral, se establecieron como definitivos en los años cincuenta y sesenta, eso sí, en grabaciones discográficas? Ningún folclorista serio puede considerar que una forma musical popular pueda conservarse inalterada a lo largo de los años. De hecho la mayoría de los musicólogos sostiene que el arte musical escrito en partituras, a pesar de esta fijación estricta, varía a lo largo del tiempo : una simple audición demuestra que el arte de la interpretación de la música culta de finales de siglo pasado, la que deja menos *libertad*, por decirlo así, al intérprete, ha variado mucho a lo largo de la presente centuria), no es cuestión que podamos considerar de manera adecuada aquí. Sí que nos gustaría plantear a la reflexión, especialmente en relación a los intérpretes, y, ¿por que no?, a los intelectuales e instituciones que velan por el flamenco, en el marco de esta tendencia tradicionalista, un problema que se nos antoja relevante, y sobre el cual en pocas ocasiones se ha llamado la atención. Porque si, en efecto, existe un consenso a propósito de conservar las mentadas formas musicales, no ocurre lo mismo respecto a las formas líricas. Incluso los cantaores más acérrimos defensores de las formas tradicionales, se empeñan, sin embargo, en renovar el cancionero tradicional (sobre todo en las grabaciones discográficas), pero variando en ocasiones las formas poéticas : destruyendo la métrica tradicional, tan adecuada a las formas musicales, sustituyendo la asonancia por ripios de gusto cuestionable, etc. En este sentido resultan especialmente irritantes aquellas letras "didácticas" que tratan de explicar al oyente cómo ha de ser el auténtico flamenco, con la consiguiente pérdida de vigor poético, y, por tanto, de pertinencia artística en general. Las letras tradicionales poseen una gran fuerza lírica o épica, algunas, un marcado sentido local, otras, un profundo y sencillo humanismo, por lo general, que contrasta con el actual vacío lírico. Lamentamos, por tanto, que no existan puristas (profesionales, al menos) de las formas poéticas flamencas, como existen respecto a las formas musicales. Nos complace recordar, en relación a esto, las declaraciones del maestro Aurelio de Cádiz en el sentido de que "los antiguos daban más importancia a la letra", aunque describen una situación lamentable.

Pocas personas negarán, sin embargo, que la labor de un artista no es tanto conservar como crear. En esta dirección apunta otra de las respuestas a la pregunta. En algún lugar hemos tratado de aclarar que el creador artístico no es tanto un creador de formas nuevas como un creador de sentimientos. Aunque lo uno pueda llevar a lo otro. En todo caso el creador *tradicionalista* hace vivas a las formas tradicionales, y de alguna manera las modifica, hace suyos los sentimientos antiguos.

La figura de Paco de Lucía es emblemática en este aspecto, tanto por el asentimiento universal que provoca, como, sobre todo, por la fuerza de su creación, y por su vinculación con el arte flamenco clásico. Su ejemplo mues-



tra que la creación de nuevas formas en el flamenco no es espontánea sino que requiere un gran conocimiento de las formas del pasado, además, y en este caso concreto, un contacto con otras formas de expresión (¿fusión?), y, ante todo, una sensibilidad y capacidad personal. Respecto a la palabra entre paréntesis e interrogantes, y que tanta reacción en contra provoca, nos apresuraremos a indicar que el contacto de un arte con otras manifestaciones espirituales nunca puede limitarse a una mera yuxtaposición. El propio guitarrista algecireño declaró en algún lugar, en relación a sus experiencias con John McLaughlin, Al di Meola y otros, que no cree en la fusión de músicas sí, acaso, en la de músicos. No es creación hacer una rumba con arreglos caribeños, sin más, aunque en algunos casos pueda ser divertido.

Finalizaremos esta breve mención de la respuesta que señala a la renovación en el arte flamenco con la referencia a una tendencia muy interesante que se apunta aquí. Es la tendencia a una renovación lírica mediante el uso de textos de poetas cultos : se trata de la fusión entre dos artes esenciales como son la música flamenca y la lírica culta. No es una tendencia nueva, pero lo cierto es que desde hace pocos años existen algunos artistas flamencos conscientes de que las estrofas y la métrica de los poetas cultos han de ser adaptados en nuevas formas musicales, y no incrustados, a veces de forma violenta, en los esquemas musicales tradicionales del flamenco. Juan Ramón Jiménez y Lorca, en versiones de Lole y Manuel ; Góngora, Hernández y Madariaga, por el grupo de Diego Carrasco ; o Pedro Garfías, Fray Luis de León o Lope, por Morente, son, a vuela pluma, ejemplos que consolidan una labor iniciada por Camarón y el propio Enrique Morente en los años setenta y ochenta, y que está resultando de lo más fecunda. Y que, por otra parte, contrasta a ojos vistas con la situación arriba descrita respecto a la lírica tradicional flamenca. Nos parece ejemplar la adaptación que Morente ha hecho del libro lorquiano de la deshumanización de la gran ciudad, contenido que ha necesitado para ser musicado de la fuerza expresiva de un grupo de rock duro: *Poeta en Nueva York* y el rock industrial coinciden en un territorio común, al tratar de atrapar o expresar artísticamente el caos del maquinismo de la sociedad urbana actual.



La maestra Pilar López, durante su lección magistral sobre el baile flamenco, pronunciada en el XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos de la Cátedra de Flamencología, acompañada de nuestro compañero José Marín Carmona que tuvo a su cargo los comentarios de la misma.

Foto Esteban



COMUNICACIÓN

LA TRIVIALIZACIÓN DEL CANTE

LUIS LÓPEZ RUIZ

INVESTIGADOR Y ENSAYISTA

Desde hace varios años –aunque esto quizás haya ocurrido siempre– venimos asistiendo a un áspero enfrentamiento dentro del mundillo del flamenco. Por una parte están los puristas, clásicos y herméticos tradicionales; por otra, los renovadores más o menos experimentalistas (e incluso más o menos renovadores también). Los primeros, recalcitrantes a ultranza, no quieren que se cambie nada y defienden a capa y espada –a espada sobre todo– que se siga cantando como cantaba Juanelo la "toná" o Silverio la "seguiriya". Ni siquiera saben como lo hacían realmente porque nunca pudieron escucharlos pero se aferran con afán –tienen más fe que pruebas– a que el cante es eso y sólo eso.

En cambio los segundos quieren cambiarlo todo. El cante de nuestros días tiene que ser otra cosa –dicen– y, para empezar, pretenden acabar con todo lo anterior. Se oyen voces como la de ese flamenco nuevo que gritó un día: "¡Viva el flamenco!" "¡Muera el siglo XIX !" O la de cierto venenoso y corrosivo renovador manifestando: "El flamenco clásico murió hace 20 años." Qué obsesión con la muerte.

A uno le resulta difícil albergar esperanzas de que se pueda construir algo positivo cara al futuro basándose, por un lado, en el inmovilismo –que es la postura más próxima a la muerte– y por otro, en la invocación de la propia muerte. Naturalmente, de actitudes tan radicales no cabe esperar el entendimiento. Pero eso no es lo más grave. Lo preocupante es la manera de enfocar hoy la evolución que se pretende y las metas que se están alcanzando. No está naciendo un cante nuevo de nuevo corte o de estilo evolucionado. Ni se está profundizando por los caminos adecuados para llegar a ese cante nuevo que se pretende.

Se está "inventando" algo que, más que evolución es revolución incontrolada. Cada cual hace lo que le viene en gana al socaire de la socorrida evolución. Ya se sabe que a los genios siempre se les imita mal. De tal manera que la chispa innovadora que aportan suele quedar reducida a malformación viciada. Ahora y en el flamenco, ocurre igual. De la fiebre electrizante y avasalladora de Antonio ha quedado a la larga –en las manos y en los pies de sus imitadores– ese baile atlético y supersónico que tanto se lleva hoy. Raro es el "bailaor" o la "bailaora" que saben pararse a reposar el baile, a recrearlo con un gesto estático.

Paco de Lucía, con su técnica desbordante, consiguió tal acumulación de notas y tonos que más parecía una orquesta entera que un instrumento de 6



cuerdas. A partir de ahí, una legión de imitadores dedujo que todo consistía en meterle mucha marcha al soniquete frenético. Hoy, muchos tocan la guitarra de tal forma que, más que una sonanta parece que tuvieran una ametralladora entre las manos.

El cante camaronero también trajo consigo la prisa a cuestas. Sin embargo, a pesar de que echemos igualmente en falta las pausas para decir el cante con sosiego, lo más grave a nuestro juicio es la frivolidad con que hoy se canta.

Tienen razón las nuevas generaciones de flamencos cuando dicen que las letras del cante se han quedado obsoletas y que difícilmente se llegará a las entrañas de los jóvenes de hoy con coplas como

"Permita Dios que te veas
sacando agüita de un pozo
y con el cubo no "pueas."

"Ya se me murió mi "mare",
una camisita que tengo
no encuentro quien me la lave."

"Madrecita mía,
que buena gitana,
de un pedacito de pan que tenía
la mitad me daba."

Totalmente de acuerdo. Estas letras hoy no dicen nada. Pero una cosa es que haya que modernizarlas -lo que algunos ya llevan haciendo desde hace mucho tiempo- y otra tergiversar el sentido del cante. Que se canten problemas de hoy con el lenguaje de hoy: de acuerdo. Y además es lo necesario. Pero el latido profundo no tiene por qué ser otro. La poesía de hoy no se parece en nada a la del Siglo de Oro o a la de los románticos pero tiene algo fundamentalísimo en común : sigue siendo poesía. El poeta, a la manera de hoy, siente la misma tribulación estremecida que sentía el de antes. Y al lector le invade el mismo desasosiego.

Pero en el cante que hoy propugna el llamado "nuevo flamenco", ¿dónde está el latido? No hablamos ya de fórmulas que pueden sonar a estereotipos. Por eso no aludimos al "quejío", las "duquelas", el "pellizco" y demás terminología, tan desfasada quizás como las letras mencionadas. No; nos referimos a la seriedad del cante. Hoy se canta a la ligera. Conste que cantar en serio no significa quejarse interminablemente por "tonás." Cabe cantar con seriedad haciéndolo por cantinas y bulerías. Pero hoy notamos que esta seriedad ha desaparecido. No hay la gravedad de la "seguiriya" o el martinete pero es que tampoco hay la gracia del tanguillo o las alegrías. Todo está como desangelado y suena monocorde y anodino. El cante ha perdido sitio. Se diluye en mitad de la variopinta orquesta que lo envuelve y que termina por ahogarlo.

Naturalmente que hay excepciones. Aun en el fondo de sus experimentalismos más discutibles, la voz de Morente -por ejemplo- emerge y está ahí, rotunda y viva. La presencia del cante cuando canta Morente es innegable. Tan innegable y tan presente que en discos suyos como "Omega" o "Allegro soleá y fantasía" uno se pregunta que para qué todo ese acompaña-



miento si lo que de verdad "suenan" en ellos es el cante.

Pero en toda la verborrea del sonsonete camaronero al uso –tan carente de imaginación– lo que impera es la frivolidad. Parece que se tomara todo –y con perdón– a cachondeo. Pero no al modo festivo y dicharachero de un fin de fiesta por bulerías o de un jaleo extremeño.

Esto de la novedad, la seriedad y el cante festero todo a un tiempo puede apreciarse, por ejemplo, en el disco de reciente aparición dedicado a Antonio el Chaqueta y la Repompa. Sus cantes son jocundos, tremendamente modernos y evolucionados (no hay que olvidar cuando se hicieron) pero a pesar de todo el modernismo y la revolución que pudieron suponer en su momento, mantienen las esencias. La frescura renovadora y el giro novedoso que aportan no eliminan la seriedad, el buen estilo, la calidad. Es una manera nueva y personal de cantar que puede ser discutible pero con la que no se fusila el cante. Y lo mismo ocurrió –salvando todas las distancias que haya que salvar– cuando el Torre salió cantando "Los campanilleros" o Pastora lo convertía todo en cante. Eso: en cante.

Hoy hay experiencias renovadoras interesantísimas. Ya hemos citado al nuevo patriarca que es Morente (*) y podríamos citar a algunos más. A Mayte Martín, por ejemplo. O a Esperanza Fernández. Pero, en general, en el llamado "nuevo flamenco", se afronta el cante con insubstancialidad, de forma trivial. No es que sea una manera nueva de expresarse con el cante –no digamos ya de "quejarse"– sino que nos suena a evasión, a futilidad, a tratamiento frívolo. El gitano, por mucho que se haya modernizado, sigue sufriendo los mismos pesares y casi diríamos que padeciendo la misma marginación de antaño (en parte porque él mismo la busca y la necesita.) Y no digamos nada del problema social que aflige a tantos seres en el mundo entero. Pero nada de esto se refleja en el cante de ahora por modernizadísimo, actualizadísimo y cuantos superlativos hiperbólicos se quieran utilizar para justificarlo. No; la realidad intrínseca del cante se obvia y se canta en cambio a la manera chungu –que no festera– del rockoneo y el vaivén salsero.

Esta carencia de seriedad y tuétano es el gran problema que encontramos en el cante a las puertas del siglo XXI. Se ha perdido el grito –tanto el quejumbroso y patético de la "seguiriya" como el de ventolera de una bulería de La Paquera– sustituido por la trivialización evasiva. Y no es que el dolor ya no exista en el hombre –¡qué más quisiéramos!– sino que se le esconde, se le ahoga para que no suene ni se le vea y podemos quedarnos así sólo con la falsa alegría del repiqueteo rumbero. Si ello persistiera, el arte del flamenco se convertiría en folklore. En folklore despersonalizado, que es peor. Con el rumbo que llevan las cosas (o las rumbas), el mundo entero se solazará con el "flamenco" internacionalizado, nueva versión del pandereteo con "castañetas" y ¡olé!

Sólo unos pocos mantendrán vivo el rescoldo del cante –más o menos como siempre– porque es un arte para minorías al igual que ocurre con todas las cosas exquisitas. El cante subsistirá. Como ya lo hizo en otras ocasiones a pesar de las graves crisis que atravesó. Pero subsistirá también como ha sucedido siempre sólo para deleite y estremecimiento de unos cuantos.



Internacionalícese cuanto se quiera el "nuevo flamenco"; difúndase al máximo y que cada cual se divierta a su manera. Pero por debajo de todo eso, el flamenco –sin adjetivos– persistirá.

Y cuando la huella imborrable de Don Antonio Chacón pregunte

"¿Los señores saben escuchar?" siempre será posible –de vez en cuando, ¡claro! – poder decirle que sí.

Nos appena la trivialización del cante de hoy pero esta situación no la vemos como un peligro. ¿Cuántos años llevamos viendo que en la sección de discos de flamenco de los Grandes Almacenes aparecen desde Perlita de Huelva hasta Los Chichos? Y sin embargo, Vd. y yo y algunos más hemos seguido sabiendo quien fue Talega. Y quienes son Morente, Menese y Mercé. Por mucho y bien que suenen –y suenan bien y mucho– Pata Negra, Ketama o el sexteto de Paco de Lucía.

(*) El propio Antonio Mairena, para desautorizar a los que eran más papistas que el Papa, decía en 1983 : "Un caso diferente es el de Enrique Morente, que hace un cante futurista, intentando marcar la línea de lo que puede ser el flamenco mañana."



COMUNICACIÓN

NI EN LA SIESTA NI EN LA VIOLENCIA

MANUEL LÓPEZ RODRÍGUEZ

FLAMENCÓLOGO Y ENSAYISTA

Con estas palabras terminaba su amena y documentada conferencia, el día 30 de diciembre de 1951, el que fuera Crítico de Arte del diario "Patria", de Granada, D. Francisco Gil Tovar, al presentar la exposición del pintor Benjamín Palencia que se inauguraba en la Casa de América de aquella ciudad. El pintor venía a romper los moldes ¿establecidos? y ni que decir tiene que la exposición y la conferencia fueron seguidas de una gran polémica que duraría mucho tiempo. De "batalla pictórica en la Casa de América" lo titulaba el periódico "Ideal", de Granada y así fue. Luis Rosales, verdadero paladín de Benjamín Palencia, dijo entonces: "La pintura es eterna. Lo que llamamos Arte nuevo no es más que una sucesión de problemáticas. En arte no se supera nada. Y lo que añade Palencia a nuestra pintura consiste en que conjunta y sintetiza todas las corrientes del siglo".

Hoy como ayer los hechos se repiten -se han venido repitiendo- y es que la evolución en todo arte es así. Los cambios que se producen en el devenir de los tiempos como consecuencia de esta evolución son bien recibidos por unos y no tanto por otros, lo que se traduce en polémicas, a veces tan agrias que llegan a producir odios.

Si ayer era la pintura de Palencia la que rompía, con sus caballos rojos y sus toros azules, los esquemas de muchos aficionados al arte pictórico clásico, luego serían los lances en el toreo y hoy el cante, el baile y el toque flamencos. De ahí la importancia del XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos, dedicado al tema general de "Perspectivas de conservación y mantenimiento de las formas tradicionales del flamenco de cara al siglo XXI". Una vez más, los aficionados al arte flamenco hemos de agradecer a la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces la preocupación por el asunto.

No es cosa fácil plasmar en dos o tres folios lo que nos ha costado muchas horas, años diríamos, de reflexión, pero algo tenemos claro: no llegaremos a resultados convincentes con artículos que encierran violencia, como los que están apareciendo en algunas revistas especializadas en flamenco, ni con insultos, ni con llamar traidores a los artistas que siguen una corriente, según el parecer de algunos polemistas, no muy ortodoxa. El asunto ha de debatirse con sosiego en foros como el de ahora, para separar de forma consciente lo que puede ser bueno o malo para el arte flamenco.

Hay un hecho cierto: cada vez proliferan más los artistas que, individualmente o en grupo, se están decantando por un tipo de música que llaman genéricamente flamenco-fusión, o flamenco joven, que parece estar desviándose de lo que debemos entender por verdadero flamenco a secas. Lo impor-



tante no es, a nuestro juicio, que se genere tal música, entre otras razones porque tiene bastantes seguidores y la demanda comercial no hay quien la pare, sino que el oyente se confunda creyendo que lo que escucha es el verdadero flamenco. Se corre el peligro de que si no se toman ahora las medidas necesarias, dentro de unos años la confusión será aún mayor, pues hemos de advertir que muchos de estos polemistas son los propios confundidores ya que su escritura o su lenguaje son los que están confusos.

Es frecuente escuchar, cuando tal controversia se produce, vocablos o expresiones como "flamenco puro", "los puristas del flamenco", "purismo"... Pero, ¿saben los que así dicen cuál es el significado de estos vocablos? A veces nos parece que no, y es por ahí por donde hay que empezar. Un metal puede ser puro o contener impurezas pero una aleación determinada, definida y registrada como tal, puede ser también pura. Y no digamos cuando el que habla o escribe se proclama "purista" y en su propia charla o escrito introduce más de un extranjerismo o neologismo. Creemos, sinceramente, que se habla y se debate hoy muy a la ligera sobre un tema que debemos conservar porque forma parte de nuestra cultura y que, en algunos de nosotros, ha llegado a formar parte también de nuestras vidas.

Sea como fuere, volviendo al título de esta breve nota -y lamentamos estar obligados a obedecer la brevedad-, bien está la controversia: que cada uno opine lo que le parezca sobre el flamenco nuestro, el de siempre, o sobre el "flamenco adjetivado", la mayoría de las veces no muy felizmente. Pero ello sin acritud, sin insultos, sin burlas y sin denostar a nadie.

Sabemos que no es fácil lograr el equilibrio interior necesario en todos los polemistas pues los más piensan que, con el tiempo, se van a ir perdiendo valores culturales, cuales son las formas tradicionales del flamenco, difíciles de reponer. Es necesario, pues, crear un clima de confianza que permita llevar la controversia sin violencia y dirigida hacia el verdadero objetivo: la conservación de estas formas tradicionales.

En esencia, el programa para alcanzar este objetivo debe perfilarse sin olvidar las dos premisas siguientes que habrán de analizarse, en su momento, detenidamente y dentro del propio programa:

Premisa 1ª.- Es un hecho cierto e imparable la existencia de una corriente actual dirigida a la creación de composiciones musicales que resultan de mezclar formas flamencas con otros ritmos. Muchas de las composiciones resultantes gozan de una gran cantidad de seguidores.

Premisa 2ª.- Una gran mayoría de aficionados al arte flamenco siente la necesidad de que se arbitren procedimientos que permitan conservar las formas tradicionales del flamenco, pues cabe el peligro de que, con el tiempo, la fusión de músicas foráneas con formas flamencas haga desaparecer algunas de estas o adulterarlas.

Las acciones de un programa tal habrán de ir dirigidas, en consecuencia, a:

- Crear el clima propicio para que los aficionados al flamenco se convenzan de que lo importante para la perpetuación del arte es que no se pierdan las formas tradicionales, y
- encontrar las vías más directas para conservar estas formas.



COMUNICACIÓN

PROPUESTA PARA LA CREACION DE UN CONSEJO ASESOR

RICARDO RODRÍGUEZ COSANO

INVESTIGADOR Y ENSAYISTA

Con motivo de la celebración del XXXII CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS, donde se estudian las "PERSPECTIVAS DE CONSERVACION Y MANTENIMIENTO DE LAS FORMAS TRADICIONALES DEL FLAMENCO DE CARA AL SIGLO XXI", hemos de expresar que, con tales fines, sería conveniente partir de los siguientes principios generales:

El FLAMENCO es un arte que hay que conservar y mantener, en sus expresiones de cante, guitarra y baile, por llevar una impronta cultural de nuestras raíces atávicas, y entrañar un fuerte sello de identidad de nuestra Cultura Andaluza.

Toda manifestación flamenca, para su perfecta realización, ha de llevar intrínseco el precepto de la libertad. Sin este principio, el intérprete no puede dar un sentido de perfecto acabado a su obra.

El FLAMENCO es un arte vivo en constante evolución, en donde la recreación y creación fueron sus cánones tradicionales expresivos, teniendo en cuenta que los canales de divulgación han cambiado con los tiempos.

El FLAMENCO, como manifestación artística, en cualquiera de sus vertientes, representa el reflejo de los sentimientos expresivos de unos personajes, que les tocó vivir una época determinada. No es lo mismo, el ambiente de un "baile de candil", en los albores del Flamenco, que un programa de televisión sobre un acto flamenco.

Después de contemplar estos principios generales y el sentir de ciertos sectores de aficionados, comprometidos con el devenir del ARTE FLAMENCO, cabría hacerse las siguientes preguntas: ¿Qué entidad o corporación podrá mantener un equilibrio estable y sano, con verdadero solvencia y credibilidad, entre la gestación y nacimiento de la obra flamenca y su posterior divulgación? ¿Qué entidad o corporación podría estimular la creación de la obra flamenca en un determinado sentido, sin coartar la libre expresión de los intérpretes flamencos? ¿Qué entidad o corporación podría controlar el total de la obra flamenca expedida en el mercado anualmente? ¿Qué entidad o corporación podría sancionar ante la aparición de un determinado fraude? ¿Qué entidad o corporación contaría con el medio de publicación para que toda la normativa existente pudiera llegar a todos los interesados en el tema?

Posiblemente, tengamos los organismos públicos y privados necesarios para conseguir los objetivos que se marquen en un futuro. También se cuenta con asociaciones privadas, como los Congresos, por ejemplo, donde



se debaten todo tipo de inquietudes, relativas al futuro del Cante Flamenco, sin que cuenten, en la actualidad, con poder decisorio. No obstante, una vez que se confeccione la normativa legal, será el momento de adecuar y dotar las actuales estructuras oficiales flamencas con nuevos departamentos para conseguir tales fines.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, sería conveniente:

Elaborar las finalidades principales, que deban servir de pauta, teniendo en cuenta las singularidades de nuestro ARTE, en cuanto al papel de la creatividad en la obra flamenca.

Estudiar el actual organigrama flamenco.

Confeccionar propuestas para su aprobación y ratificación por los organismos competentes en esta materia, que den paso a un nuevo organigrama, donde se contemplen las finalidades principales.

En definitiva, plantearse hacia donde se quiere ir con nuestro patrimonio cultural, que representa el Arte Flamenco, y con qué medios se cuenta para ello. En este sentido, existen sociedades, cuyos aspectos organizativos, en algunos casos, podrían servir de modelo para elaborar los estatutos por donde pudieran regirse, en lo posible, los destinos del Arte Flamenco con el devenir de los tiempos.

Después de las anteriores consideraciones expuestas, sería necesario la creación de un "Consejo Asesor", integrado por un determinado número de miembros, con la misión de confeccionar las propuestas relativas a esta temática, para que, con posterioridad, pudieran pasar a estudio y aprobación por los organismos competentes, en un futuro más o menos próximo. Todo ello, en planos de participación abierta hacia otros foros, como, por ejemplo, los Congresos de Arte Flamenco, que podrían recibir encargos relativos para resolver esta problemática.

Otros aspectos, a considerar, serían:

Catalogar las obras de interés para que los aficionados del futuro tuviesen un material disponible para el estudio y deleite. Elaborar la lista actual de cantes y estilos derivados de los cantes fundamentales.

En cuanto a la aparición de nuevos cantes y estilos, sería conveniente la creación de un departamento con la finalidad de detectar, archivar y publicar tales creaciones. Este departamento habría de estar en contacto con los propios artistas, que deberían certificar tales innovaciones, y con la S.G.A.E para que no hubiese duda en proclamar tales veredictos.

Así pues, una vez aceptados los principios generales de esta comunicación, se procedería a la creación de un "consejo asesor", que redactase unos estatutos con las finalidades y nuevo organigrama, donde quedase implantado el departamento aludido. A continuación, se procedería a la aprobación de tales estatutos. De esta manera, entendemos que "la conservación y mantenimiento de las formas tradicionales del FLAMENCO de cara al siglo XXI" quedarían salvaguardados.



COMUNICACIÓN

UNA LABOR HEROICA DE 40 AÑOS

EUGENIO COBO

INVESTIGADOR Y ENSAYISTA

A mitad de los años cincuenta el flamenco se iba anquilosando. No creo, desde luego, que el cante se estuviera perdiendo y que el Concurso de Córdoba lo salvara de su desaparición, poco más o menos, como creen y han escrito algunos. El flamenco, como cualquier realidad social y humana, tiene sus ciclos, sus altos y sus bajos, momentos de euforia y momentos de depresión.

Pero sí es verdad que necesitaba una nueva orientación que impulsara otros caminos y, sobre todo, que dinamizara la evolución del flamenco, que yo prefiero hablar de evolución que de conservación, porque incluso la mejor manera de conservarlo es que evolucione. La momificación es lo que produce la asfixia en todos los órdenes de la vida y especialmente en las artes.

En varios frentes surgieron iniciativas: comenzaron los tablaos, de los que siempre hay que recordar el madrileño "Zambra"; empezaron a publicar Anselmo González Climent sus libros y Ricardo Molina sus artículos; Hispavox editó la histórica Antología; se celebró el hoy casi venerado de forma religiosa Concurso de Córdoba...

Y se creó la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces. Y la creó un grupo de flamencos, como no podía ser de otra manera, pero, ante todo, la creó un grupo de poetas, porque la creación de la Cátedra, a mi modo de ver, es un hecho fundamentalmente poético. Aludiendo a la idea motriz, generadora, del proyecto, Manolo Ríos dice que "soñábamos con algo que presentíamos muy difícil de alcanzar: la total revalorización del cante, siguiendo las directrices marcadas por Manuel de Falla y Federico García Lorca". Aquel sueño tan difícil de alcanzar sólo podía abordarlo un grupo de poetas.

Una labor así es casi heroica si no se cuenta con un sólido apoyo institucional. Ese apoyo no ha existido, o no muchas veces; por lo tanto, estamos hablando de héroes. En realidad, un soñador es siempre un héroe.

Los Cursos de Verano, la creación de la "Fiesta de la Bulería", el "Museo de Arte Flamenco", los homenajes a artistas, las conmemoraciones de los centenarios de Antonio Chacón y Manuel Torre, la concesión de los Premios Nacionales y de la "Copa Jerez", y tantas actividades más han demostrado que, aunque era difícil de alcanzar, aquel sueño, aquella fantasía poética, era posible.



Un aspecto del I Salón Internacional de Fotografía Flamenca, organizado por la Cátedra, en las instalaciones del Centro Andaluz de Flamenco, el día de su inauguración, con los directores de las instituciones flamencas jerezanas acompañando a la delegada de la Consejería de Cultura, María Josefa Caro.
Foto Esteban



COMUNICACIÓN

UN PROYECTO DIGNO DE DON QUIJOTE

DONN E. POHREN

SOCIETY OF SPANISH STUDIES. MADRID.

Muchas gracias por enviarme toda la información sobre vuestro intento de conservar y mantener las formas tradicionales del flamenco, todo un proyecto digno de Don Quijote. Si algún sitio puede hacer algo al respecto, será Jerez, pero temo que ni Jerez va a poder, pues el fusionismo, el rollo que llaman el Nuevo Flamenco, pronto va a dominar todo menos a los aficionados a quienes no les importa el dinero. Hasta en Jerez lo hemos pasado mal la primavera pasada, en su Festival Flamenco, teniendo que aguantar saxofones, violines, cajas, flautas, pianos, etc. que dominaban y no dejaban escuchar bien a los elementos importantes, las guitarras y el taconeo.

¡En Jerez! Yo estaba desilusionado y no un poco furioso.

Pero aparte de todo eso, enhorabuena por el nuevo esfuerzo. No me es posible asistir esta vez, pero les deseo suerte en esta aventura aparentemente imposible. Ah, alguien me ha dicho que ha muerto Fernando Quiñones. Si es así, la tarea será todavía más difícil, pues dejará un hueco enorme.



Un detalle del I Salón de Fotografía Flamenca, celebrado por la Cátedra de Flamencología, y en el que se colgaron un centenar de fotografías de gran calidad.

Foto Esteban



CONFERENCIA

40 AÑOS DE LA CÁTEDRA: UNA TAREA CONSTANTE EN PRO DEL FLAMENCO

FRANCISCO FERNÁNDEZ GARCÍA-FIGUERAS

PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA JEREZANA DE SAN DIONISIO DE
CIENCIAS, ARTES Y LETRAS.

Estamos celebrando el XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos y coincidiendo con este importantísimo encuentro la Cátedra de Flamencología de Jerez conmemora el cuarenta aniversario de su fundación.

Cuando su Director, mi entrañable amigo Juan de la Plata, me invitó a estar aquí con todos vosotros, para vivir el júbilo de esta efemérides quise que mi intervención se limitase a una exposición marginal a la hondura de una investigación sobre Estudios Flamencos, y se acercara solo a la fuente, al borbotón primero, primigenio, de una Institución que a fuerza de grandes desvelos y mayores sacrificios ha sabido y ha podido discurrir por el árido escenario de unos años difíciles, y ha hecho esta travesía del desierto cultural arropada por la ilusión de unos pocos, que con puntuales colaboraciones de algunos intelectuales, llevaron a la Cátedra de Flamencología de Jerez desde aquel Manifiesto de 1958 (en aquella época, en España sólo cabía el manifiesto y nunca la manifestación), hasta la inserción actual, ilimitadamente generosa, en el Centro Andaluz de Flamenco dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Manifiesto aquél, que hoy conmemoramos, lanzado al mundo desde el Centro Cultural Jerezano, donde la jerezanía tenía un nido, donde los trinos singulares del mejor de los cantes de esta madre fecunda que Jerez se llama, ponía en el ángel y el duende de una festería bulería, los ecos de una nana para aquella recién nacida criatura, que desde la Peña Artística y del Folklore, pasando por el Grupo Atalaya, de tan nobilísimas inquietudes, había encontrado en Manuel Pérez Celdrán y en Juan de la Plata -creo que el orden no es más que un compromiso alfabético, tan irrenunciable padrino-.

Entiendo que la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces haya querido que la Real Academia de San Dionisio tome parte en esta cumplida celebración. Este es el motivo por el que estoy aquí entre vosotros. Para atestiguar que aquella idea de la creación de una Academia de Flamencología no era nada descabellada, porque la trayectoria seguida por estas Instituciones ha sido plutarquianamente paralela, velando una y otra celosa-



mente por los fines que les son propios, la investigación y divulgación del folklore andaluz de una parte, y la expresión de todo cuanto signifique cultura universal en lo que concierne al trípode sobre el que se asienta la institución que presido, las Ciencias, las Artes y las Letras.

Y siguiendo este triple compromiso quisiera también, en esta tarde, tener un recuerdo entrañable para el Centro de Estudios Históricos Jerezanos, porque creo que en esta trilogía Academia, Cátedra y Centro ha quedado indeleblemente escrita una de las más esforzadas páginas; esforzadas, perseverantes e ininterrumpidas páginas de la historia reciente de nuestro Jerez. Historia cultural a la que asiste como una de sus más reconocidas piedras angulares la figura de Tomás García Figueras, atento siempre a las inquietudes culturales del pueblo de Jerez.

Años difíciles los de aquél germen, los de aquél inicio de esta Cátedra, cuando Jerez cuenta con un sólo Instituto de Enseñanzas Medias, una Escuela Profesional de Comercio, una Escuela de Artes y Oficios, y en el plano público pare Vd. de contar. Tampoco será coincidencia que a la muerte de don José Cádiz Salvatierra, maestro importantísimo de aquel Jerez que con su barroco magisterio empezaba a dejar de bostezar, las voces de Juan de la Plata, Juan Troya, el también desaparecido P. Antonio García del Moral, uno de los más brillantes intelectuales del Jerez de nuestro tiempo, y mi propia participación, aún sin ocupar la silla académica, fueron las voces que se unieran para despedir a aquel paladín del viejo Instituto jerezano.

Momento difícil de un Jerez refugiado en la formación profesional y en el talante inequívoco de los Hermanos lasalianos, y en la oscura y silenciosa sala de lectura de la Biblioteca Municipal, donde todas las tardes nos dábamos cita una decena de jóvenes jerezanos dispuestos a que doña Carmen Garrucho pusiese en nuestras manos todo cuanto le pedíamos desde lo más universal, el Espasa, o lo más local, que desde el padre Rallón a Bartolomé Gutiérrez, encendían en nosotros la ilusión de desentrañar las más escondidas páginas de nuestra historia.

Perseverancia en aquella excitante tarea, que hizo en muchos de nosotros, en aquellos años cincuenta, respaldo jubiloso cuando el director de la Biblioteca, don Manuel Esteve Guerrero, inmerso en sus trabajos arqueológicos de las Mesas de Asta, nos diese el especial permiso de ubicarnos en la sala «Alfonso X el Sabio», premio extraordinario para quienes veían en aquellos muros el más reverencial de los santuarios.

Y en esos caminos nos hemos encontrado tantas veces, querido Juan, que hoy siento una emoción ante esta nostalgia, que aún recordando época tan dura, la ilusión de la juventud, de la adolescencia incluso, hace que hoy me sepa a gloria haber tenido que ir a «Los Gabrieles», para que Adolfo Real me pusiese al día de las «Cartas a Bruno Pérez» o de las «Noches Xerezanas» de Joaquín Portillo.

Porque asomarse al Archivo del viejo Ayuntamiento ya era otra cosa. Don Adolfo Rodríguez del Rivero, aquel fiel seguidor de Fernández Formentani y de Agustín Muñoz y Gómez, los más plagiados autores de la historia local jerezana, autores del libro «Calles y Plazas de Jerez de la Frontera», y aquellos



que me dieron ocasión, siendo un niño, de saber que en la calle Cazón, había un reclamo en forma de lápida, perpetuando el nacimiento de Don Antonio Chacón. En esa lápida me inicié para entonces entender la importancia de Jerez en el mundo del Flamenco. Una letra me lo corroboró:

Aficionaos no llorá
que Antonio Chacón no ha muerto;
que es un artista inmortal
que vive en el pensamiento
de tó el que quiera cantá.

Esto fue el inicio. Años mas tarde en acto conmemorativo en la Plazuela, junto con vosotros los miembros de esta Cátedra, y pocos más -ya antes refería la dura travesía del desierto cultural-, tras una hermosa intervención del poeta Manuel Ríos Ruiz, que impregnado de la hondura de esta Cátedra, es uno de los más eruditos flamencólogos de nuestro tiempo, intervenía el poeta en el Centenario del Nacimiento de Manuel Torre y el barrio de San Miguel me decía una vez más, colocando aquella corona de laurel en una fachada modesta de la calle Alamos, que Jerez es cuna del Arte Flamenco. Como también los siglos los atestiguan desde la calle Nueva y la calle Cantarería cuyos encalados patios guardan los viejos oficios de la más rigurosa liturgia flamenca, que en su exquisita pureza parecen soñar con el cante de una alboreá.

Una alboreá que marca el introito de una continuidad. Como la continuidad irrenunciable de esta Cátedra de Flamencología que fuera de esta dimensión tan próxima, que acabo de recoger, que fuera de esta inquietud juvenil, artística, enmarcada en las dificultades propias de una época, tiene también un más profundo entronque con las corrientes de la propia intrahistoria.

Intrahistoria que es hija de la evolución misma del pensamiento. Por eso, no nos puede bastar con remitirnos a la segunda mitad del XVIII para hacer discurrir por dos cauces diferentes la vida del Arte Flamenco y la de la propia Andalucía.

No podemos olvidar la importancia de los estudios flamencológicos si queremos acercarnos de verdad al arte flamenco. Si no, observémoslo en la eclosión divulgadora del momento presente, probablemente hija de viejos silencios. Viejos silencios posteriores a aquel 1750. Porque, desde tío Luis el de la Juliana hasta nuestros días, el cante flamenco ha seguido su son; pero no así el interés por lo flamenco, e interés por su estudio, el interés de otros artistas, pensadores, filósofos, poetas, literatos en suma, de tal modo que sigamos a pie juntillas a nuestro inolvidable José Luis Tejada, que antes de irse a la gloria del Padre, dejó dicho en su poesía flamenca «Cuidemos este son».

Nos dejó esa recomendación porque sabía cómo la generación del 98, hoy hace un siglo de aquella España regeneracionista, seria, acrisolada, daba la espalda arrogantemente a todo lo que de popular tiene el flamenco, e incluso se vanagloriaba de esa postura antagónica que dejaba al folklore español en un auténtico colapso.



Pero gracias a que unos años antes, en 1893, don Antonio Machado y Álvarez, había dejado en su prematura muerte la semilla de los estudios folklóricos andaluces, en la recopilación de los Cantes Flamencos, y había dejado algo más importante, la estela de dos hijos, Manuel y Antonio, que van a ser unos heterodoxos, fundamentalmente Manuel Machado, de ese rechazo de toda una generación; y que ayudado por Francisco Rodríguez Marin se va a adentrar en las costumbres populares, aquellas que tanto interesaron a «Demófilo», y que constantemente repetirá a sus hijos. «Estudiad al pueblo, que sin gramática ni retórica, habla mejor que nosotros, porque expresa por entero su pensamiento, sin adulteraciones ni trampas, y canta también mejor, porque dice lo que siente. El pueblo, no las academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional».

Ya conocía «Demófilo» la preocupación por el pueblo, que de su padre Antonio Machado y Núñez la había adquirido. El vio como las relaciones entre su sobrina María Machado y Francisco Giner de los Ríos -porque don Francisco quisiese acomodar económicamente su vida al sueldo de profesor-, se verían truncadas. Era lógico que quién iba a ser fundador de la Institución Libre de Enseñanza ya apuntase aquellas ideas de ética y austeridad.

Y también de libertad. Porque su figura va a ser importantísima en el devenir del folclore andaluz. Desde la Institución Libre de Enseñanza y desde la Residencia de Estudiantes, estallará la luz del 27. Ya las voces van a ser más tolerantes. Se seguirá diciendo, sin embargo, que el flamenco no se nutre de la poesía culta, pero es la adecuación del pueblo la que prima, aunque mil veces lo reconocido como anónimo tenga sus nombres y apellidos. Si no que se lo pregunten a Villaespesa o, mucho más fácilmente, a nuestro Antonio Murciano, también hoy feliz en la celebración de estos ininterrumpidos cuarenta años de la Cátedra de Flamencología.

Estamos en el año de Lorca, y en él vemos la inquietud popular de la generación del 27, tendiendo un hermoso puente al mundo del flamenco. Cuando Federico ahonda en el romancero, ahonda en las coplas populares, se topa de lleno con lo flamenco. De tal modo que en 1922 estará presente junto a Manuel de Falla en el Concurso de Cante Jondo de Granada, en las Fiestas del Corpus, y más tarde quizás de la mano de Ignacio Sánchez Mejías va a conocer a fondo ese mundo tan despiadadamente tratado por la generación del 98, y su «Romancero Gitano» y su «Poema del Cante Jondo» harán que desde Granada, desde su Granada del Sacromonte, no dude en llamar a Jerez «la ciudad de los gitanos».

El 27 ya ha conectado en su búsqueda de lo popular, y en su búsqueda del pueblo ha conectado con el mundo del flamenco.

Una larga guerra civil, unas muertes y unos exilios, van a adormecer esa libertad lograda. Esa libertad en la búsqueda de las raíces de una manifestación tan viva. Cuando Federico García Lorca vio por primera vez a los gitanos dijo «que estaban acorralados en su pena hereditaria y tañendo tambores de bronce». A esa pena de las interminables guerras volvía de nuevo España, y hoy los miembros fundadores de esta Cátedra saben de aquel letargo amargo, de cuanta lucha y cuanto esfuerzo hubisteis de realizar para cumplir la ya tan larga singladura.



En el extenso páramo de la autocracia sólo cabía la oficialización de todos los encuentros, más aún si estos tenían que nacer a plena luz, en contacto con la sociedad establecida. Dificil travesía, múltiples esperas para colmar una ilusión, para lograr que ese Manifiesto, publicado un veinticuatro de Septiembre, quizás con el propósito de buscar la intercesión de nuestra Patrona, pudiera cumplir su compromiso, recogido en los cinco epígrafes de sus intenciones.

De una parte recopilar todo aquello que suponga materia documental valiosa. La Cátedra de Flamencología ha cumplido con creces esta intención de forma que las grabaciones, los libros, artículos, programas de radio, toda esa múltiple actividad ha sido recopilada y catalogada minuciosamente.

De otra parte, cuarenta años investigando tenazmente, tal como era el propósito fundacional de 1958, logrando averiguar las raíces, las influencias, los giros, las variantes de los cantes y bailes flamencos. La labor inicial de Juan de la Plata, de Manuel Pérez Celdrán y de Manuel Ríos Ruiz, junto con Antonio Murciano, son de por sí suficientes, como para entender que la labor de la Cátedra sigue llegando a las metas propuestas.

En orden a la conservación, solo hay que acercarse a esta viva Cátedra, para conocer datos puntuales, libros, partituras, objetos de arte, discos, toda una historia escrita y cantada del Arte Flamenco. Pero labor importantísima de esta Institución, que hoy celebra su fundación con otro Curso Internacional de Estudios Flamencos, ha sido y es la defensa de la verdad de este acervo musical andaluz, para que ni el injerto mixtificador, ni de nuevo el silencio, puedan poner en peligro este Arte.

Porque volviendo a los años fundacionales de la Cátedra conviene recordar que en aquella aridez investigadora solo quedaba el recuerdo de los trabajos de «Demófilo» y el incansable interés de don Ramón Menéndez Pidal por abrir, por inaugurar, la era moderna de los estudios del romancero.

Por ello, también, la Cátedra de Flamencología se apresuró a salvar de la agonía la tradición flamenca; primero desde Jerez, para luego universalizarla en toda la Baja Andalucía, impulsando una auténtica furia recolectora de toda la tradición flamenca.

Vds. se preguntarán cual es el motivo de mi presencia hoy aquí. Antes dejé clara esta justificación como un espectador de toda una época e inmerso en inquietudes paralelas a la de aquellos amigos que fundaron la Cátedra de Flamencología.

Por aquellos años, los cursos académicos los vivía en Madrid. La vieja Facultad de Medicina de San Carlos, el Hospital Provincial, toda aquella vida profesional no me desligaba en absoluto de Jerez. Este Jerez donde lo Jondo ha tenido y tiene un nido indiscutible. Ya siendo niño, y leyendo este precioso libro del Conde de Colombi «Al son de la prima y el bordón» me entusiasmaba cuando don José María Gutiérrez Ballesteros decía al Cante Flamenco: «¡Bendito seas!... que lo reflejas todo, lo bueno y lo malo. El amor, con su guardián los celos, y el odio. -La alegría y la tristeza-. -La vida y la muerte-. -La salud y la enfermedad-. -La riqueza y la miseria..., y todo ello con tan pocas palabras ¡Lamentos!... ¡Suspiros! ¡Quejios del alma!... ¡Lágrimas del corazón!».



Esta vinculación cultural al mundo del flamenco, en aquellos años de escasa investigación y publicación, la tuve acercándome a los trabajos de Arcadio Larrea, de Juan de la Plata y, fundamentalmente, de Ricardo Molina.

Cuando hoy vuelvo a aquellas fuentes, observo como el Director de esta Cátedra dedicaba su libro «Flamencos de Jerez» a Jerez mismo, y la emoción sentida al convertir a nuestro pueblo en un paraninfo universitario, en aquella dedicatoria de 1961: «A Jerez, Cátedra de Flamencología».

Pero dejando a un lado el corazón y los sentimientos, la Cátedra vuelve a las raíces del Manifiesto fundacional y, en su propósito de divulgar cabalmente la verdad y la belleza de este Arte, no duda en integrarlo en la propia Universidad.

Cursos, seminarios, actividad docente desde esta ya vieja escuela. Que la Universidad tiene que hacer también una interpretación antropológica del Misterio del Flamenco, de este fenómeno expresional, único en su complejidad estructural.

Así me lo reconocía mi viejo amigo y compañero, el psiquiatra argentino José Ordoñez Sierra, que tantas cosas me preguntaba de Jerez y que tantas cosas me enseñó desde su profunda erudición flamenca. Compartimos varios años nuestros afanes, junto a López Ibor. Son los años de fundación de la Cátedra de Flamencología que hoy estamos celebrando. Son los años alrededor de un nombre y un libro que a mi modesto entender abrió una puerta a aquel silencio sostenido. Se trata de una obra oportuna en su oportuno momento.

En 1955 ha visto la luz el libro de Anselmo González Climent «Flamencología». Ya Eugenio D'Ors unos años antes había dicho: «La Gloria está esperando todavía al escritor que sepa hablar de Andalucía, como Albéniz supo contarla. Con el regocijo de la pereza, mezclada al sentido de la perfección».

Sin embargo cuando Pemán prologa esta «Flamencología» de Anselmo González Climent no quiere cerrar lo que se avecina. Y prueba de ello la fundación de esta Cátedra, los movimientos de la tradición popular andaluza en la Universidad de Sevilla. Ya el mismo autor lo reconoce, cuando dice que los que son muy enterados, no están nunca del todo conforme, en la plaza, con la faena del torero.

Andalucía es por esencia, un gran descontento. Una tierra viejísima con vocación de eterna perfección.

Por eso don José María, el de aquellos ensayos andaluces, bajo el título «La eternamente vencedora», el que más tarde recreará el Séneca andaluz, termina diciendo que Andalucía no cabe en ningún libro, y que Anselmo González Climent ha hecho lo máximo, ha escrito un libro magistral, ha rondado la cámara del tesoro, «que casi lo ha hecho, que por un poquito, que por una miaja. Porque decir otra cosa será traicionar a Andalucía y sobre todo a la ilusión».

La ilusión de aquella juventud jerezana había germinado en la calle Canto, dio sus frutos en la plaza de los Silos y, hoy, porque el azar, lo estocástico, humanamente se manifiesta en tantas cosas, ha querido que este cuarenta aniversario de aquel compromiso de unos jóvenes aficionados al flamenco lo



celebrems en la misma casa donde Julían Permatín ayudó a redactar el Manifiesto fundacional de esta Cátedra de Flamencología.

Premios, cursos, exposiciones, mesas redondas, lecciones magistrales, conferencias, toda una actividad creciente e ininterrumpida. Todo un estímulo para quienes quieran seguir ahondando en la investigación rigurosa de este Arte simpar.

Tres hitos marcan una fundación. Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo» y sus hijos, que serán una luz vigilante en las sombras flamencas de la generación del 98. «La claridad de la generación del 27 que este año también conmemoramos en el Centenario de Federico García Lorca, y ese oasis en el desierto, transitado por Ricardo Molina, que será el motor de arranque, de despegue definitivo, de una frenética actividad, me refiero a la obra de Anselmo González Climent. Con él, recolector de una extraordinaria «Antología de Poesía Flamenca», quiero felicitar a esta Cátedra de Flamencología tan querida por mí, tan querida por todas las Instituciones culturales jerezanas.

Quiero desde su obra, como diría Melchor Fernández Almagro que siga siendo la seria investigación flamenca la que «repristine» este arte popular, para que nada ni nadie lo corrompa.

En este celo nació y vive esta Cátedra de Flamencología jerezana. Con un marcado acercamiento al puntual compromiso de la investigación pero conociendo, como todo andaluz, la grandeza del sino, como unidad integradora del destino. Se hace camino al andar, repetía hace unos días Juan de la Plata. Es un acercamiento a la difícil realidad diaria. «No queremos que el mundo sea tan grande, ni el mar tan hondo». Hay necesidad de delimitar, de domesticar los términos inmensos.

La Cátedra con su propio sino nació en la limitación humana, pero posibilitando un infinito juego de luces y sombras. Sabiendo que solo tras la seguriya cabe Dios o la Nada:

En la liturgia del cante
es signo, luz y final.
En sus blasones, un lema
pregona: «No hay más allá».

La Cátedra, al celebrar hoy sus primeros cuarenta años, también sabe que el sino es la mano de Dios. Y fuera de la acción divina no hay más que la acción del hombre, no hay más que la libertad humana.

Por eso abre el libro de su ya larga historia «Cantando para adentro», y es que la Cátedra sabe que

Quién no canta para adentro,
ni sabe lo que se canta,
ni conoce el sufrimiento.

Cante y sufrimiento, dos ciertos caminos por donde siempre discurrirá la Historia.



Con motivo de la inauguración de los actos conmemorativos del XL Aniversario de la creación de la Cátedra de Flamencología, posan en un rincón de la misma -de izquierda a derecha- el director del CAF, Calixto Sánchez; el cantautor Luis Caballero; la delegada de cultura de la Junta de Andalucía, Pepa Caro; la gran maestra del baile, Pilar López; el gerente del CAF, Francisco Benavent; el director de la Cátedra, Juan de la Plata y la bailaora y pintora Luisa Triana, que expuso esos días una colección de sus mejores cuadros de tema flamenco

Foto GERARDO



POESÍA

VILLANCICO DE LUIS ROSALES EN SU PRIMERA NAVIDAD CELESTE

ANTONIO MURCIANO

"Por los cielos del mañana,
Tío Luis El Granadino,
va con el de la Juliana
y Tío Luis El Cautivo".

A.M.

Tío Luis "El Granadino",
siempre se iba y volvía
de Andalucía a Castilla,
de Castilla a Andalucía.

Pero un día no volvió:
fue a cantar su Nochebuena
a la Casa del Señor.

(Por Nana empezó el poeta
y quiso el Niño de Dios
escuchar su Obra Completa.
Por Nanas siguió el poeta
y durmió al Hijo de Dios
sin rabel ni pandereta.)

Poeta grande, Niño chico...
Rosal de nuestros rosales...
¿Cómo fue tu villancico...?

("Duérmete, Niño mío/Flor de mi sangre,
lucero custodiado/luz caminante...
Duerme, recién nacido/pan de mi carne,
duerme y que calle el viento,
dile que calle...")

Celestial Jerusalén,
Portal de azules y cales,
junto al Niño de Belén
se ha dormido Luis Rosales.



*La cantaora sanluqueña, María Vargas, dio en la Cátedra la Lección
Magistral de Cante Jondo, dentro del XXXII Curso Internacional de
Estudios Flamencos.
Foto archivo.*



PÁGINAS DE INFORMACIÓN

LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA CELEBRÓ SU XXXII CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS, COINCIDIENDO CON SU XL ANIVERSARIO.

Coincidiendo con la conmemoración de su XL Aniversario, la Cátedra de Flamencología celebró, entre los días uno y cinco de diciembre de 1998, su XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos, que se inició con un homenaje a la eximia bailaora Pilar López, en el marco incomparable de las bodegas de González Byass, recibiendo la veterana artista, ya retirada, un pergamino expresando la admiración, respeto y agradecimiento a toda una vida dedicada al baile flamenco, que le entregaran conjuntamente, en nombre de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, los directores de la Cátedra, Juan de la Plata, y el del Centro Andaluz de Flamenco, Calixto Sánchez, quienes pronunciaron unas sentidas palabras, así como el delegado de Cultura del Ayuntamiento jerezano, Carlos Manuel López Ramos; el consejero de la firma anfitriona, Gabriel González-Gordon y el relaciones públicas de la Cátedra, José Marín Carmona.

En este acto intervinieron también los poetas Antonio Murciano y Juan de

Loxa, leyendo sentidos poemas, y se leyeron asimismo otras adhesiones, enviadas por Trini Borrull, Teresa Martínez de la Peña, Félix Grande, Eugenio Cobo, Carlos Murciano, Daniel Pineda Novo, Asencio Sáez y otros amigos de la homenajeada. Pilar López firmó el libro de visitantes ilustres de la bodega, en la que ya estuvo con once años, en 1923, junto a su hermana «La Argentinista», firmando entonces, ambas, en una bota de vino, que se conserva aún, entre otras dos de Pastora Imperio y Carmen Amaya. También firmó la homenajeada, en el libro de honor de la Cátedra y en el del CAF, dictando esa noche, en el auditorio del Centro Andaluz de Flamenco su lección magistral sobre el baile flamenco, con la que se abrió el Curso, tras la inauguración, momentos antes, en la misma sede del Palacio Permartín, del I Salón Internacional de Fotografía Flamenca y de la exposición de pintura de la bailaora Luisa Triana, así como una Muestra de Carteles y Programas, recordando los 40 años de la Cátedra.

Ese mismo día, por la mañana, paralelamente a los demás actos, se inauguraba un curso de baile por bulerías de Jerez, a cargo de la maestra jerezana, Angelita Gómez, que se celebró en sesiones matinales, durante los cinco días que duraron las conferencias, ponencias y demás sesiones del Curso Internacional de Estudios Flamencos.



APERTURA DEL CURSO

PALABRAS PRONUNCIADAS POR
JUAN DE LA PLATA
DIRECTOR DE LA CÁTEDRA DE
FLAMENCOLOGÍA

Señoras y Señores:

El 24 de septiembre del año 1958, mi gran amigo y compañero, Manuel Pérez Celdrán y un servidor de Vds. redactábamos, en su casa de la Bda. La Constancia, el Manifiesto fundacional de la Cátedra de Flamencología, que mandaría imprimir el alcalde de Jerez, el inolvidable D. Tomás García Figueras, a quien por su decidido apoyo y continuada colaboración nombraríamos Presidente Honorario de la naciente institución, de clara inspiración científica y académica, con la cual pretendíamos seguir los pasos iniciados en el pasado siglo por Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», continuados a mediados de este siglo por el hispanista argentino, Anselmo González Climent.

Este Manifiesto fundacional, en el que nosotros sentábamos las bases de la que sería nuestra actuación cultural, durante estos 40 años de plena dedicación a la música autóctona de nuestro pueblo andaluz, tendría la más amplia repercusión en la prensa internacional de entonces, haciéndose eco muy especialmente, revistas de tanto prestigio como «Life», «Times» y «O Cruzeiro», además de «Mundo Hispánico».

Parece que fue ayer, y han pasado ya 40 años de aquél momento histórico, con el que culminábamos, Manolo Pérez y yo, juntos con Manuel Ríos Ruiz y Esteban Pino, al día siguiente, los trabajos juveniles de una peña artística y del folklore, nacida a mediados de los años cuarenta, en la sede de la Schola

Cantorum Carmelitana, y otros escarceos de acercamiento al flamenco, cuando apenas éramos unos muchachos de muy pocos años.

En estas cuatro décadas de vida de la Cátedra, hemos gozado de momentos brillantes y de otros que lo han sido menos. Momentos esplendorosos y otros de auténtica penuria. Labor callada, a veces, oscura y desconocida, pero constante. Algunas veces, luchando contra la incomprensión; contra la censura; contra la crítica feroz e, incluso, contra la persecución de algunos políticos que, por las bravas, intentaron cargarse el fruto de mucha labor, en favor del arte flamenco de nuestra tierra. Y cuando decimos nuestra tierra, no nos referimos solo a Jerez, sino que hablamos de Andalucía, nuestra Madre y Señora.

Hace 15 años, alcanzamos a celebrar nuestras Bodas de Plata, con el mayor esplendor y con la importante colaboración de La Caja, del Ayuntamiento y de la Junta de Andalucía, cuyo Consejero de Cultura, a la sazón, Rafael Román, actual presidente de la Diputación de Cádiz, presidió tan importante efemérides institucional, en cuyo acto principal nos honramos, recibiendo como Miembro de Honor de la Cátedra, al ilustre poeta y académico de la Española, el granadino Luis Rosales, quien pronunció su discurso magistral, sobre «La Universalidad del flamenco», convertido luego en libro, con el sugeridor título de «Esa angustia llamada Andalucía», principio y fin de nuestros desvelos y afanes. A Luis Rosales, deberíamos luego, en pago a nuestro modesto homenaje, que los términos de «Flamencología» y «Flamencólogo», respectivamente, fueran aceptados por la Real Academia de la Lengua, a propuesta suya; acabando así con el entredicho en que algunos sectores flamencos habían colocado a ambos vo-



cablos, originales de nuestro primer Director Honorario, Anselmo González Climent. Lo que no ocurrió a «Demófilo», a finales del XIX, con el término anglosajón «Folklore», que él tradujo como «ciencia del pueblo» y que fue rápidamente aceptado, tanto por éste, como por los intelectuales de su época.

Cumplimos 40 años, que son casi toda una vida de entrega de la Cátedra al Flamenco; al servicio siempre de la causa flamenca, en su más alto concepto. 40 años que nosotros consideramos, también como un servicio a la cultura andaluza, al arte andaluz. Porque hemos conseguido que lo que ayer era considerado como patrimonio de gente marginada y deleite de señoritos borrachos, sea considerado hoy como la «ciencia del pueblo» que proclamaba «Demófilo»; la sabiduría de siglos del pueblo andaluz, hecha sentimiento, música y movimiento: cante, toque y baile, en definitiva. «El saber popular que encierra todo el saber / que es saber amar, sufrir y padecer», como acertadamente lo definiera el poeta Manuel Machado, el hijo más flamenco de «Demófilo», quien daba todos sus versos porque una sola copla suya la cantase el pueblo.

Pero ese pueblo andaluz tiene unas características muy especiales que, actualmente, se están desdibujando y perdiendo, lamentablemente, diluídas en la confusa fusión de las músicas hispano-americanas y europeas de este fin de siglo, en el que estamos en un momento de integración de culturas y etnias que todos queremos acercar, para que hombres y pueblos vivan en auténtica hermandad. Propósitos muy loables y dignos de aplauso, sin barreras raciales, de los que muchos mercachifles se quieren aprovechar, para su propio negocio y beneficio; imponiendo músicas nuevas a las tradicionales de nuestro pueblo.

Esos intereses bastardos y mercantiles de algunas multinacionales discográficas, son los que manipulan a la juventud y a los propios grandes artistas andaluces, para imponer una nueva cultura musical que suplante a la tradicional que fue, y es, fruto de muchas culturas y civilizaciones de siglos, enraizadas en nuestro suelo.

Contra esto, la Cátedra de Flamencología ha luchado 40 años y quiere seguir luchando; ahora de la mano del Centro Andaluz de Flamenco y con la ayuda de las peñas, de los buenos aficionados y de los artistas serios y responsables; ante las inciertas perspectivas de futuro que el flamenco actual ofrece, a las puertas del siglo XXI.

Nada más, señores, y muchas gracias por su presencia en estos actos conmemorativos, que abrimos hoy, con la inauguración de nuestro XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos; la exposición de pinturas de Luisa Triana - Premio Nacional de la Cátedra a las Artes Plásticas del Flamenco-: la muestra de carteles y programas de actividades de la Cátedra, estos 40 años, y los hermosos trabajos en imágenes del Primer Salón Internacional de Fotografía Flamenca, que nos proponemos continuar en años venideros, y que, a partir de hoy, esperamos que sean de su total agrado. Muchas gracias, de nuevo y, ahora, podremos visitar dichas exposiciones y asistir, posteriormente, a la Lección Magistral de Baile de nuestra admirada y querida Pilar López. Quedan, pues, inaugurados los actos conmemorativos del 40 Aniversario de la Cátedra de Flamencología.

LAS SESIONES DEL CURSO

El miércoles, 2 de diciembre, comenzaron las sesiones de trabajo del Curso



con una mesa redonda, en homenaje al poeta y flamencólogo Fernando Quiñones, recientemente fallecido, que fuera uno de los primeros miembros numerarios de la Cátedra, cuando ésta se fundó hace cuarenta años. En esta mesa redonda, su hija Mariela leería algunos poemas flamencos del desaparecido poeta, interviniendo también Juan de la Plata, recordando la figura de Fernando Quiñones y haciendo un esbozo del tema «Cultura y dignidad del flamenco. De la juerga al debate», que Quiñones no pudo desarrollar. Actuó como moderador del debate, el secretario de la Cátedra, Manuel Naranjo Loreto.

A continuación, intervino el flamencólogo Alfredo Arrebola, profesor de la Universidad de Málaga y miembro de la Cátedra, quien habló sobre «Flamenco tradicional: Una forma de identidad cultural de Andalucía». Posteriormente, el Dr. Francisco Fernández García Figueras, presidente de la Real Academia de San Dionisio, de Ciencias, Artes y Letras, pronunciaría una conferencia sobre «40 años de la Cátedra. Una tarea constante en pro del flamenco». Con la lectura de comunicaciones y la lección magistral de la gran cantaora María Vargas, presentada por José Marín Carmona y acompañada a la guitarra por Antonio Jero, finalizaría esta primera jornada.

En la segunda, celebrada el día 3, fue ponente de la mesa redonda, sobre «Perspectivas del baile flamenco actual», la bailaora María del Mar Moreno, actuando como moderador el subdirector de la Cátedra y del Curso, Manuel Pérez Celdrán. Las dos ponencias que siguieron sobre el baile, estuvieron a cargo del profesor de la Universidad de Sevilla, José Luis Navarro, y de la numeraria de la Cátedra, tratadista y

maestra de baile, Teresa Martínez de la Peña. El primero, se referiría a «Los bailes del Sacromonte granadino», precioso tema, ilustrado con la proyección de videos; y la segunda, trataría del tema «El baile flamenco contemporáneo y su proyección futura». La lectura de conclusiones, clausuraron esta segunda jornada.

Las últimas sesiones del Curso tendrían lugar, en la tarde del día 4 de diciembre, que se abrió con la mesa redonda moderada por Francisco Benavent, gerente del CAF y coordinador de estas jornadas, en la que fue ponente el músico José Romero Jiménez, que tuvo a su cargo el tema «Las músicas del flamenco. De la guitarra y otros instrumentos». De ahí se pasó a la conferencia pronunciada por el poeta, flamencólogo y miembro fundador de la Cátedra, Manuel Ríos Ruiz, quien disertó magistralmente sobre el enunciado de «Hacia una universalidad músicosensitiva del Flamenco». Luego se leyeron las últimas comunicaciones y el guitarrista jerezano Paco Cepero clausuró todas las sesiones del Curso, con una magnífica lección magistral teórico-práctica de guitarra flamenca, presentada por José Marín Carmona.

HOMENAJE DE ANDALUCÍA A PILAR LÓPEZ

La Cátedra de Flamencología y el Centro Andaluz de Flamenco, en nombre de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía se unieron, coincidiendo con los actos conmemorativos del 40 aniversario de la fundación de la primera, para rendir homenaje de admiración, gratitud y respeto, a la que fuera gran bailaora Pilar López, invitada a dar la primera lección magistral del XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos.



El acto de homenaje, sencillo, cordial y muy entrañable, se celebró en las bodegas de González Byass, una de las firmas patrocinadoras de los citados actos, celebrados con tanto éxito, entre los días uno al cinco de diciembre de 1998.

A medio día de la jornada inaugural, Pilar López recibiría, de manos de Juan de la Plata y de Calixto Sánchez, en nombre y representación de la Cátedra y del CAF, así como de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, un hermoso pergamino, dedicado a la gran maestra del baile, flamenco y español, que a sus ochenta seis años lo recibió totalmente emocionada.

En su honor, se leyeron versos y se pronunciaron muy bellas palabras por parte de los organizadores, del delegado municipal de Cultura y del representante de González Byass, así como por los poetas Antonio Murciano, Juan de Loxa -director de la Casa Museo de García Lorca, en Fuentevaqueros (Granada)-, leyendo el coordinador del acto y relaciones públicas de la Cátedra, José Marín Carmona, las siguientes adhesiones, recibidas con tal motivo.

De Trini Borrull, antigua compañera de Pilar López, en el arte del baile flamenco: «Querida Pilar: Con gran cariño y un abrazo me adhiero al homenaje que te rinde la Cátedra de Flamencología de ese maravilloso Jerez de la Frontera. Homenaje a tu labor artística que todos los bailarines y España te debemos, al haber dignificado el baile español por todo el mundo. Bailaste para tí, como se baila en el flamenco; sin concesiones ajenas a esos misteriosos infundios que se apoderan de tu estado febril, bailando.

Señora de estilo con clase, te hizo Dios para la Danza. Gran gloria alcan-

zaste; pero nada quieres, bailaora. Con ser Pilar te basta y te sobra».

De Teresa Martínez de la Peña, tratadista y maestra de baile flamenco, se recibió este telegrama: «Siento enormemente no poder asistir a tu merecido homenaje, al que me adhiero de todo corazón, con mucho cariño, abrazos y admiración. Teresa Martínez de la Peña».

Del poeta Carlos Murciano, desde Madrid: «Con mucho gusto me sumo al homenaje que se rinde a Pilar López. Su distinción, su arte y su estela, merecen cualquier tipo de recuerdo y reconocimiento. Os felicito por la iniciativa, al par que la felicito a ella de todo corazón. Un cordial abrazo».

Del poeta Félix Grande: «Al ofrecer un homenaje a Pilar López sentimos la alegría de hacer con ella un acto de justicia y la alegría de honrarnos a nosotros mismos. Tener a Pilar López en la historia de la Cátedra de Flamencología es un privilegio, puesto que hablar con ella es conversar con la historia del baile andaluz. Todos somos deudores de su genio: Le debemos su vida entera dedicada a instalar en todo el mundo las danzas españolas; le debemos su disciplina, su técnica, su gracia y su gravedad magistrales; y le debemos un caudaloso río de discípulos que han llenado de profundidad y de imaginación el último medio siglo de esplendor de los bailes flamencos. Homenajear a Pilar López es departir con la inmortalidad. Agradecemos a la vida que nos haya dado la oportunidad de disfrutar de la obra innumerable de esta mujer impar y esta artista infinita».

Del flamencólogo Eugenio Cobo: «Ya sabes, Pilar, que yo solo te he visto bailar en «Duende y misterio del arte flamenco». Poca cosa; nada. De tu baile



poco puedo decir; nada. Saco de mi archivo las varias fotografías que tenemos juntos; las que nos hizo en el Círculo de Bellas Artes nuestro amigo Juan Francisco Bruno, el de Fuenlabrada; las de un grupo, en Granada, en las que te veo entre Teresa Martínez de la Peña, Teresa de Ávila, y yo. Recuerdo las muchas horas que me has dedicado, tu compañía, tu magisterio, tu alegría, tu forma de hacer solemne cada instante de la vida, la majestad hecha rito. Pienso que conozco más a la persona que a la artista, pero no es verdad: esa compañía, ese magisterio, esa alegría, esa solemnidad, esa majestuosidad en el arte; es, también, la transformación de la vida de algo anodino en algo grandioso. Ya sé que todas las personas somos únicas, gracias a Dios, pero permíteme que exprese un ferviente deseo: ¡ojalá el mundo flamenco produzca más Pilar López!».

De Asencio Sáez, pintor y poeta de La Unión, Carburo de Oro del Festival Nacional del Cante de las Minas: «Desde La Unión, centro y cogollo del Cante de las Minas, donde el pasado año tuvimos la suerte y el honor de contar con la presencia de Pilar López, mi adhesión cordial a su homenaje. Quién llamándose Pilar, pilar del baile ha sido y es, quien es a la vez cimiento y torre de la Danza de España, de sus duendes y sus fuegos, señora de la pena y la alegría, bien merece ciertamente éste y todos los homenajes».

De Daniel Pineda Novo, de las Reales Academias de Sevilla, Córdoba y Málaga quien, «en su homenaje jerezano, con un beso», envió desde la capital de Andalucía este poema, que aparecerá en su libro de retratos flamencos, de próxima aparición:

A PILAR LÓPEZ, VIÉNDOLA BAILAR POR ALEGRÍAS, EN RONDA, EN 1995

Bailaba Pilar López
por alegrías,
luciendo su arte
con valentía.

Con sentimiento,
Pilar recordó a Lorca
por un momento.

Fue en Ronda, en una tarde
de poesía;
Pilar en un arranque
de embrujería,

bailó despacio...
Y al compás de su cuerpo
subió al espacio.

Ronda, fibra torera,
de Puente Nuevo,
por El Tajo un arcángel.
perfil moreno,

baila sin prisas...
Lleva el ritmo flamenco
que trae la brisa.

Con él, Pilar se encela
-tarde infinita-
recordando en su baile
La Argentinista.

Vibró la tierra...
Pilar dejó su embrujo
sobre la Sierra.

OFRECIMIENTO DEL HOMENAJE POR JUAN DE LA PLATA

El ofrecimiento del homenaje a Pilar López lo haría el director de la Cátedra de Flamencología y de nuestra revista, con las siguientes palabras:



«Dicen que se honran a sí mismo los pueblos que honran a sus artistas. España y Andalucía, en concreto, tenían una deuda de mucho tiempo con quien tanto prestigio supo dar a todos nuestros bailes. La deuda de España será saldada mañana. La de esta tierra andaluza, la queremos pagar, aunque sólo sea simbólicamente, en este día en que nuestra Cátedra de Flamencología celebra su 40 aniversario. Y lo hacemos conjuntamente, con el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en representación de los hombres y mujeres de esta Comunidad, que parió celebridades tan grandes del baile, como Juana la Macarrona, La Malena, La Fernanda y Rafael Ortega, a quienes tú conocistes y con los cuales llegaste a bailar. Sobre todo, en aquellas recordadas «Calles de Cádiz», por las que paseastes tu arte, de la mano de tu hermana Encarnación «La Argentinita», tu gran maestra, y al compás de los cantos de nuestro paisano El Gloria.

Querida Pilar: Todos conocemos tu historial de gran maestra, tu entrega total al baile, a través de toda tu vida. Decir Pilar López es decir baile, baile de España: Señorío del baile; empaque del baile y, sobre todo, finura y elegancia del baile. Porque nadie, en muchos años, supo bailar con esa finura y con esa elegancia que, en tí, en tu persona

y en tu baile, han sido y son innatas. Flor de la mejor esencia del baile flamenco y clásico español, que tu has paseado por el mundo, como la mejor heredera del arte de tu hermana, la inmortal Encarna «La Argentinita», con la que estuvistes aquí, en esta misma bodega de González Byass, cuando aún eras tan solo una niña de once años.

Es para nosotros, el Centro Andaluz de Flamenco y la Cátedra de Flamencología de Jerez, todo un honor y privilegio, representando a los artistas de Andalucía y a los amantes del baile flamenco, en general, poder rendirte en esta bodega de tanta solera, gracias a la hospitalidad de González Byass, el homenaje que tu arte se merece. Un homenaje sencillo, pero muy entrañable y sincero, que te ofrecemos de verdadero corazón y que tu has querido aceptar, con esa finura y ese señorío, consustanciales a tu esencia de bailaora de las grandes. Tú sabes muy bien, querida Pilar, que tu nombre ya está escrito, con letras de oro, y de forma indeleble, en el libro de las danzas de España y que esa es nuestra mayor honra. Recibe, pues, este pergamino que te entregamos, en el que queda constancia de todo nuestro cariño y de toda nuestra gratitud y respetuosa admiración por haber entregado al baile flamenco toda tu vida. Gracias Pilar, muchas gracias por ello».



FALLO DE LOS PREMIOS DEL PRIMER SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA.

El Jurado designado al efecto por la Cátedra de Flamencología de Jerez, para otorgar los Premios de I SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA, para el que han sido seleccionadas un total de 39 colecciones de tres trabajos, cada una, ha acordado por unanimidad, conceder el Primer Premio de 75.000 Pts., para fotografías en color, a la colección original de Jacinta Delgado Sánchez-Guisande, residente en Madrid, presentada «Sin título».

El 2º Premio de color ha sido para la Col. titulada «Sentimiento», de Jaime García Zaragoza, con domicilio en Almería, quien recibirá 50.000 Pts. Fallándose el 3º, de 25.000 Pts. a favor de Antonio González Gaona, de Jerez de la Frontera, por su colección titulada «Por bulerías».

En la modalidad de blanco y negro, el Jurado ha concedido el Primer Premio, dotado con 75.000 Pts. a la colección titulada «Eva, 1, 2 y 3», original de Manuel Rodríguez Redondo, domiciliado en Madrid. El 2º Premio, a la colección «Sin Título - El Cabrero- Inmaculada Aguilar», original de José Carlos Nieva Muñoz, de Córdoba. Y el 3º, a la titulada «La Macanita -Blanca del Rey- La Paquera de Jerez», presentada por Leopoldo Alberto Prieto de Paula, residente en Salamanca.

Teniendo en cuenta la calidad de las colecciones presentadas por Miguel Quirós Morales y Esteban Pérez Abián, residentes ambos en Jerez de la Frontera, el Jurado acordó asimismo conceder a ambas colecciones, una Mención Especial; valorando, por último, muy positivamente la gran respuesta internacional que ha tenido esta convocatoria y el alto nivel técnico y artístico del resto de las colecciones seleccionadas, que permanecerán expuestas, hasta fin del presente mes de Diciembre de 1998, en el I SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA, abierto al público en el Palacio Pemartín de Jerez, sede del Centro Andaluz de Flamenco y de la Cátedra de Flamencología, organizadora del mismo.

El Jurado Calificador del Salón, estuvo integrado por los profesionales de la Fotografía Artística, Eduardo Pereiras Hurtado y Jesús González Ramirez; y por los flamencólogos Juan de la Plata y Manuel Naranjo Loreto, en representación de la Cátedra de Flamencología, respectivamente.



3º FESTIVAL DE JEREZ

Del 16 al 29 de abril de 1999

CRISTINA HOYOS, MANUEL MORAO, EL PIPA Y SARA BARAS
ESTRENARÁN ESPECTÁCULOS

Cristina Hoyos, Manuel Morao y Gitanos de Jerez, Antonio el Pipa, y Sara Baras, estrenarán este año espectáculo en el Festival de Jerez, que celebrará su tercera edición del 16 al 29 de abril. Especializado en el baile flamenco, este festival ofrecerá espectáculos en el Teatro Villamarta, en la Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre y en distintas peñas jerezanas. También acogerá, por primera vez, un certamen coreográfico.

El tercer Festival de Jerez será una cita obligada para el aficionado flamenco. Su programa oficial está compuesto por una docena de espectáculos, protagonizados por Antonio Gades, Cristina Hoyos, Antonio Canales, Manuel Morao, El Pipa, Sara Baras, María Pagés, Blanca del Rey, José Antonio, Antonio Márquez, Javier Latorre y Javier Barón.

El Ballet de Cristina Hoyos estrenará *Al compás del tiempo*. Manuel Morao y Gitanos de Jerez ofrecerá por primera vez en el escenario del Villamarta su espectáculo *Sentir gitano*. En el marco del Festival de Jerez también estrenarán la Compañía de Antonio el Pipa su *Generaciones*, y el Ballet de Sara Baras *La Cenicienta*, actuando en este espectáculo, como artista invitado, Antonio Canales.

Paralelamente a este programa en el Teatro Villamarta, el Festival de Jerez acoge otros espectáculos de pequeño y mediano formato, bajo dos epígrafes: «Siglo XXI: Variaciones Flamencas», abierto a espectáculos innovadores, y «De Peña en Peña», en el que partici-

pan las peñas jerezanas: «Buena Gente»; «Tertulia Pepe Alconchel»; Centro Cultural Don Antonio Chacón; «Tío José de Paula»; «Fernando Terremoto»; «El Pescaero», y «La Bulería».

CURSOS DE BAILE

Junto a la difusión del baile flamenco, el Festival de Jerez también quiere contribuir a la formación. Para ello ha programado distintos cursos, de nivel alto y medio, impartidos por Matilde Coral, Angelita Gómez, Manolete, José Antonio, Javier Latorre, Merche Esmeralda, Manolo Marín, Blanca del Rey, Victoria Eugenia y José Granero.

En este apartado de formación, el Festival de Jerez ofrecerá un ciclo de conferencias, coordinado por Manuel Ríos Ruiz, con el título de «*Bailaoras*», que contará con la participación de Pepe Marín, Rafael Salaman, Francisco Hidalgo y Ángel Álvarez Caballero.

CERTAMEN COREOGRÁFICO

El tercer Festival de Jerez aportará en esta edición un hecho importante, su propio certamen coreográfico, cuya gala final se celebrará en el Teatro Villamarta el 20 de abril. Este certamen pretende incentivar la creación de espectáculos de danza flamenca y española.

Este festival, presupuestado en unos 89 millones de pesetas, también ha programado una serie de actividades paralelas, como son las exposiciones de Isabel Muñoz y Miguel Ángel González, exploratorias del mundo flamenco, y un ciclo de proyecciones de video, titulado genéricamente: «*Bailaoras*».



En el marco del festival se reunirá un foro internacional de programadores de actividades y festivales flamencos; habrá presentaciones de libros, discos, videos, revistas y certámenes; además de otras actividades comerciales, relacionadas con el arte flamenco.

Las localidades y abonos para esta edición del Festival de Jerez estarán a disposición del público desde el sábado 23 de enero.

Información y venta telefónica: 956 32 95 07

E-MAIL: teatrovillamartajerez@redteatros.inaem.es

Web: www.webjerez.com

Ubicado cronológicamente en la segunda quincena del mes de abril, como pórtico a la Feria del Caballo, el Festival de Jerez ofrece una amplia y cualificada muestra de su manifestación artística más genuina y significativa: el flamenco.

Más en concreto: es el baile el hilo argumental del Festival. Con esta definición temática (baile flamenco y danza española), el Festival de Jerez, se convierte en referencia única entre los eventos de este tipo que tienen lugar en España.

El Festival quiere hacer una apuesta decidida por la evolución creadora del flamenco, por el desarrollo de sus formas expresivas y por la modernización -desde la tradición- de sus lenguajes. El Festival propiciará el encuentro y el mestizaje, apoyando la actividad creativa de los artistas, empeñados en encontrar nuevos caminos estéticos y expresivos para el flamenco del Siglo Veintiuno.

Como lógica consecuencia, el Festival no se plantea exclusivamente como un programa de difusión; sino que acoge también manifestaciones formativas, de apoyo a la creación y de encuentro con otras artes.

En sus grandes líneas, el diseño del Festival de Jerez 1999 es el que sigue:

DIFUSIÓN:

- Programa oficial: compuesto por una docena de espectáculos, contándose con la presencia de compañías y artistas de la talla de **Antonio Gades, Cristina Hoyos, Antonio Canales, Manuel Morao, El Pipa, Sara Baras, María Pagés, Blanca del Rey, José Antonio, Antonio Márquez, Javier Latorre y Javier Barón.**

- Programa paralelo: para espectáculos de pequeño/medio formato. Acoge, fundamentalmente, dos proyectos:

- **Siglo XXI: Variaciones Flamencas.** Programa abierto a espectáculos innovadores, en la búsqueda de nuevos caminos del baile flamenco.

- **De Peña en Peña.** Acoge siete actuaciones en otras tantas peñas de la ciudad.

FORMACIÓN:

Oferta un programa de Cursos (Niveles alto y medio) de baile flamenco y danza. Asimismo, incluye un Ciclo de cuatro conferencias bajo el rótulo de «Bailaoras» (a cargo de prestigiosos artistas y estudiosos del baile); etc.

Participan, en este apartado, maestros de la categoría de **Matilde Coral, Angelita Gómez, Manolete, José Antonio, Javier Latorre, Merche Esmeralda, Manolo Marín, Blanca del Rey, Victoria Eugenia y José Granero.**

Certamen Coreográfico:

Además de la apuesta por la colaboración con algunas compañías participantes, la aportación fundamental del Festival es la convocatoria de su Certamen Coreográfico.



Actividades complementarias:

En este programa, se establecen las naturales y lógicas conexiones y relaciones de la danza flamenca y española con otras creaciones artísticas: plásticas, fotográficas, encuentros de artistas, etc. El programa incluye, entre otras actividades, una exposición de **Isabel Muñoz**.

Apuntar, por último, que el Festival de Jerez significa también una llamada de atención sobre la propia ciudad como «contenedor escénico» de circunstancias, haciendo que sus actividades se distribuyan -además del Villamarta- por espacios públicos y edificios singulares.

PROGRAMACIÓN GENERAL

PROGRAMA DE ESPECTÁCULOS
PROGRAMA TEATRO VILLAMARTA

Viernes, 16.

BALLET DE CRISTINA HOYOS

Al compás del tiempo

(Los mejores momentos de los ballets de Cristina Hoyos)
(Estreno)

Sábado, 17.

MANUEL MORAO Y GITANOS DE JEREZ

Sentir gitano

(Estreno)

Domingo, 18.

BALLET DE ANTONIO CANALES

Raíz

Martes, 20.

GALA FINAL DEL I CERTAMEN COREOGRÁFICO

BLANCA DEL REY

ARTISTA INVITADA

Miércoles, 21.

COMPAÑÍA DE ANTONIO EL PIPA

Generaciones (Estreno)

Jueves, 22.

NUEVO BALLET ESPAÑOL

Flamenco Directo

Viernes, 23.

COMPAÑÍA DE MARÍA PAGÉS

La Tirana

Sábado, 24.

LA TATI -MILAGROS MENGÍBAR-

ISAAC DE LOS REYES

Campanas flamencas

Domingo, 25.

COMPAÑÍA DE ANTONIO GADES

Fuenteovejuna

Lunes, 26.

JOSÉ ANTONIO

JAVIER LATORRE

JAVIER BARÓN

RAFAEL CAMPALLO

Martes, 27.

COMPAÑÍA DE ANTONIO MÁRQUEZ

El sombrero de tres picos - Movimiento Flamenco

Jueves, 29.

BALLET DE SARA BARAS

La Cenicienta

ARTISTA INVITADO:

ANTONIO CANALES (Estreno)

Todos los espectáculos comenzarán a las 21 horas.

**SIGLO XXI: VARIACIONES
FLAMENCAS**



Lunes, 19. - 11.30 y 18 horas.

Teatro Villamarta.

CONTRATIEMPO

Cuéntamelo como un cuento

Viernes, 23. - 12 de la noche.

Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre.

ARRIERITOS

Ande yo caliente

Sábado, 24. - 12 de la noche.

Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre.

FERNANDO ROMERO

Domingo, 25 - 12 de la noche.

Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre.

COMPAÑÍA ISRAEL GALVÁN

Las zapatillas rojas

Lunes, 26 - 12 de la noche.

Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre.

COLOR DANZA ESPAÑOLA

A ras de tierra

Miércoles, 28. - 21 horas.

Turruquena

DE PEÑA EN PEÑA

Sábado, 17

Peña Buena Gente.

CUADRO FLAMENCO DE MANUELA CARPIO

Domingo, 18.

Tertulia Pepe Alconchel.

CUADRO FLAMENCO DE ANA MARÍA BLANCO

Lunes, 19.

Centro Cultural Don Antonio Chacón.

GRUPO FLAMENCO MARÍA DEL MAR MORENO

Martes, 20.

Peña Tío José de Paula.

CUADRO FLAMENCO MUJERES DE LA PEÑA

Miércoles, 21.

Peña Fernando Terremoto.

CUADRO FLAMENCO DE LA PEÑA

Martes, 27.

Peña El Pescaero.

CUADRO FLAMENCO ANDRÉS PEÑA

Miércoles, 28

Peña La Bulería.

CUADRO FLAMENCO DE LA PEÑA DIRECCIÓN: ANA MARÍA LÓPEZ

Todas las actuaciones comenzarán a las 12 de la noche.

TRASNOCHES

Del sábado, 17 al jueves, 22.

TRASNOCHES EN DON ANTONIO CHACÓN

Del viernes, 23 al miércoles, 28

TRASNOCHES EN LA BULERÍA

AREA FORMATIVA

PROGRAMA DE CURSOS

16 al 22 de abril.

MATILDE CORAL

Técnica y estilo de la bata de cola



ANGELITA GÓMEZ
Las bulerías de Jerez

JAVIER LATORRE
Coreografía y técnica del baile por alegrías

VICTORIA EUGENIA
Técnica y estilo del baile español clásico

MANOLETE
El baile por soleá

Del 23 al 29 de abril.

MATILDE CORAL
Las cantiñas y sus elementos coreográficos

BLANCA DEL REY
El misterio de la soleá: expresión, formas y técnica

JOSÉ ANTONIO
El baile español en su evolución

MANOLO MARÍN
El baile por tientos-tangos

MERCHE ESMERALDA
Técnica y estilo del baile flamenco estilizado. El baile por martinetes

JOSÉ GRANERO
Técnica, estilo y coreografía del baile español

PROGRAMA DE CLASES MAGISTRALES

Sábado, 17.

MATILDE CORAL (I)

Domingo, 18

ANGELITA GÓMEZ

Martes, 20

VICTORIA EUGENIA

Miércoles, 21

MANOLETE

Jueves, 22

JAVIER LATORRE

Sábado, 24

MATILDE CORAL (II)

Domingo, 25

BLANCA DEL REY

Lunes, 26

JOSÉ ANTONIO

Martes, 27

MERCHE ESMERALDA

Miércoles, 28

MANOLO MARÍN

Jueves, 29

JOSÉ GRANERO

III CICLO DE CONFERENCIAS SOBRE BAILE FLAMENCO Y DANZA ESPAÑOLA

Ciclo: Bailaoras

Coordina: Manuel Ríos Ruiz

Martes, 20

PEPE MARÍN

Semblanza de Rosa Durán, bailaora jerezana



Miércoles, 21

RAFAEL SALAMAN

Rosario, aquella danza española

Viernes, 23

FRANCISCO HIDALGO

Carmen Amaya, mito y verdad del flamenco.

Sábado, 24

ÁNGEL ÁLVAREZ CABALLERO

Matilde Coral y su Tratado de la bata de cola.

(CONFERENCIA-COLOQUIO CON
MATILDE CORAL Y JUAN VALDÉS).

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

19 horas

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

I CERTAMEN COREOGRÁFICO
«FESTIVAL DE JEREZ».

Miércoles, 7 y Jueves, 8 de abril.

Teatro Villamarta.

FASE SELECCIÓN DEL CERTAMEN

Martes, 20 de abril.

Teatro Villamarta.

FASE DE CONCURSO DEL CERTAMEN

Gala Final

EXPOSICIONES

ISABEL MUÑOZ

Flamenco

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ

Flamenco en Jerez

PROYECCIONES

Ciclo de proyecciones videográficas

Bailaoras

OTRAS ACTIVIDADES

Foro Internacional de programadores de
actividades y festivales flamencos.

Presentaciones: libros, discos, videos,
revistas, certámenes.

Otras actividades comerciales relacio-
nadas con el arte flamenco.

EL FESTIVAL DE JEREZ

es una producción de la
FUNDACIÓN TEATRO VILLAMARTA
AYUNTAMIENTO DE JEREZ

Entidades copatrocinadoras:

UNICAJA

Entidades colaboradoras:

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

REAL ESCUELA ANDALUZA DE ARTE
ECUESTRE

COPE

DIARIO DE JEREZ

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA



HISTORIA VIVA DEL BAILE



Pilar López, gran dama del flamenco, historia viva del baile, pronunciando su Lección Magistral, en el Curso de la Cátedra, en la que tuvo constantes referencias al arte de su hermana, Encarnación López "La Argentinita".

LIBROS Y DISCOS

Lamentamos no poder hacer reseña, en este número, de los muchos libros y discos, recientemente recibidos, debido al exceso de originales que hemos tenido, para esta edición monográfica. En nuestro próximo número, correspondiente al primer semestre de 1999, haremos cumplida reseña de todos ellos. También insertaremos varios trabajos de nuestros colaboradores que, en esta edición, no han tenido cabida. A todos, nuestra gratitud por confiar en las páginas de REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA